am Young University

PRÉCIS

DE

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

ROLAND DE LATTRE.

ML
160
.A63

PRÉCIS DE L'HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE,

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS RÉCULÉS,

SUIVI DE NOTICES SUR UN GRAND NOMBRE

D'ÉCRIVAINS DIDACTIQUES ET THÉORICIENS DE L'ART MUSICAL,

PAR

Jean Andries,

Directeur-honoraire du Conservatoire de Gand.

GAND,

IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE DE DE BUSSCHER FRÈRES,

Rue Savaen, 42.

1862.

Les formalités prescrites par la loi ont été remplies, et l'auteur se réserve le droit de traduction.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
LIBRARY

Au

Conseil Communal de Gand,

HOMMAGE DE RECONNAISSANCE.

J. Andries.

AVANT-PROPOS.

L'art musical est de tous les arts le plus répandu. Depuis le palais des grands jusqu'à la demeure de l'ouvrier, retentissent des mélodies. La musique caresse notre ouïe à toutes les époques de la vie et dans toutes les positions sociales. A peine l'œil de l'homme discerne-t-il les objets, que déjà les chants maternels résonnent autour de son berceau ; à l'école il retrouve encore des chants, et, à mesure qu'il avance dans la vie, il écoute l'hymne sacré à l'église, la musique dramatique au théâtre, la musique symphonique et vocale dans les concerts, enfin, partout où il porte ses pas, il entend des accords harmonieux.

Et cependant, il n'est pas d'art dont l'histoire soit moins connue, moins populaire. Chacun possède quelques notions de l'histoire de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, mais ceux qui cherchent à connaître le passé de l'art musical et à étudier ses progrès, sont bien peu nombreux.

Quelle est la raison de cette anomalie, si ce n'est l'absence de l'enseignement de l'histoire dans la plupart des établissements où se donne l'instruction musicale, et la difficulté de s'instruire dans les ouvrages spéciaux.

L'intérêt qu'ont inspiré à Bruxelles et à Paris les *concerts historiques* de M. Fr. Fétis, le savant directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, a prouvé que l'homme du monde, aussi bien que l'artiste musicien, y cherchait l'attrait de connaissances musicales facilement et agréablement acquises.

S'il importe de combattre l'indifférence scientifique en musique, comme en tout autre art, il est essentiel de ne pas la laisser subsister dans les établissements où la théorie et la pratique sont enseignées, et où il n'y a pas de chaire d'histoire. Il faut que les artistes musiciens sachent ce qu'ont été et ce que firent leurs devanciers, qu'ils soient familiarisés avec la marche, le progrès et le développement de l'art qu'ils sont appelés à professer.

En Belgique il y a tout à gagner à cette connaissance : notre pays s'enorgueillit de glorieuses traditions et de noms éminents.

Ce qui entrave encore ces études, c'est la cherté et parfois la rareté des bons ouvrages didactiques, surtout des ouvrages anciens et étrangers, si intéressants à consulter. Pour obvier à cela, nous avons composé ce Précis de l'histoire de la musique, *depuis les temps les plus reculés et chez tous les peuples du globe.* C'est un faisceau de notions, de données puisées aux meilleures sources, et qui présentent dans leur ensemble un historique complet de l'art musical à toutes les époques et dans les diverses écoles auxquelles des hommes de génie ont imprimé le cachet de leur initiative.

Le Précis de l'histoire de la musique commence par un aperçu de l'art musical chez les peuples de l'antiquité payenne et de l'ère chrétienne primitive, aperçu plein d'intérêt rétrospectif pour les artistes et les amateurs qui ne peuvent recourir aux sources érudites. Les chapitres suivants sont consacrés à la marche progressive de la musique et de la littérature lyrique pendant le moyen-âge, alors que se rencontrent les bardes, les jongleurs musiciens, les troubadours, les trouvères et leurs poésies héroïques. Viennent ensuite les mystères, joués dans la plupart des contrées européennes, et précurseurs des chambres de rhétorique et du théâtre moderne. Puis s'esquisse l'historique des transformations successives de la science musicale, des progrès de la didactique, des améliorations de la pratique instrumentale, de l'immense développement de la grande musique sacrée et profane. Tous les grands noms, toutes les gloires musicales passent successivement devant les yeux.

Le Précis de l'histoire de la musique est suivi de notices succinctes sur les écrivains didactiques et les théoriciens de l'art musical, ainsi que des renseignements intéressants sur les écrits les plus curieux et les productions les plus estimées. Cette bibliographie spéciale sera consultée avec fruit.

CHAPITRE Ier.

HINDOUS.

I.

Système musical. — Instruments de musique.

La musique des Hindous, selon William Jones, Ousely(1) et Patterson, a été systématisée; ses règles sont même extraordinairement multipliées.

Elle compte six modes appelés *Ragas*, en langue sanscrite, et trente modes secondaires ou *Rauginas*. Ces modes prennent leurs noms des saisons de l'année, des heures du jour ou de la nuit, et ils sont censés posséder chacun quelque qualité appropriée au temps d'où provient le nom (2).

Les sons qui forment la gamme ou échelle musicale indienne sont au nombre de sept, à savoir : *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,* abréviations de *sardja*, *richabda*, *gandhora*, *madhyama*, *panchama*, *dhaivata* et *nichâda*. Cette échelle musicale se divise en vingt-deux parties, qui cor-

(1) William Jones, président de la Société de Calcutta, et William Ousely ont puisés les renseignements qu'ils ont publiés sur la musique des Hindous dans les anciens livres écrits en *sanscrit*, la langue sacrée de l'Inde.

(2) Voir : *Inde*, par M. Dubois de Jancigny, aide-de-camp du roi d'Oude, et par M. Xavier Raymond, attaché à l'ambassade de Chine.

respondent à peu près à des *quarts de ton*, ce qui rend sa constitution entièrement différente de notre gamme européenne.

Les anciens ouvrages qui traitent de la musique des Hindous divisent cet art en trois parties, sous les noms de *gana* (chant), *vadya* (percussion) et *nitrya* (danse); ces différentes parties sont relatives à l'ordre des sons, au rhythme, à l'art de jouer de tous les instruments, ainsi qu'à la pantomime, à la danse et à l'art théâtral.

Parmi les instruments de musique de l'Inde, le plus ancien et le plus célèbre est le *vina;* les Hindous lui donnent une origine divine, et en attribuent l'invention à Nareda, fils de Brahma et Sereswati, déesse de la parole. Le *vina* a un certain nombre de chevalets sur lesquels les doigts appuient les cordes pour varier les intonations.

CHINOIS.

II.

Système musical. — Instruments de musique.

S'il faut s'en rapporter à la plupart des écrivains chinois, ce fut l'empereur Fou-hi Ier (3,468 ans avant notre ère) qui règla les principes de la musique; il prit du bois nommé *tong*, le creusa, et en fit une lyre longue de 7 pieds 2 pouces, nommée *kin*. Les cordes étaient de soie, et au nombre de 27; mais les opinions sont divergentes sur ce nombre, et quelques historiens n'en accordent que cinq, symbole des cinq planètes.

L'empereur Chin-noung, successeur de Fou-hi, composa des chants sur la fertilité de la campagne, inventa une très-belle lyre et une guitare ornée de pierres précieuses, pour adoucir les mœurs du peuple et le rappeler à la vertu (1).

La musique a toujours été en grand honneur chez les Chinois : « *Elle* » *était la base de toutes les sciences*, dit M. de Guignes, et surtout » de la morale et du gouvernement. »

(1) Voir M. G. Pauthier, *Chine ou description historique, géographique et littéraire de ce vaste empire, d'après des documents chinois.*

Le *Li-ki* (livre des rites), article *Yo-ki* ou de la musique, dit : « Vou-
» lez-vous être instruit, étudiez avec soin la musique; la *musique* est
» l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel. »

« Avec les rites et la *musique* rien n'est difficile dans l'empire! —
» Le sage est naturellement *musicien;* il distingue par la musique qui
» domine, si un état est bien réglé ou proche de sa ruine. » (*Li-ki*, trad. d'Abel Rémusat.)

« Posséder son âme en paix, disent les Chinois, être modeste et sincère,
» avoir la droiture et la constance en partage, aimer tout le monde, et
» surtout ceux de qui l'on tient la vie, voilà les vertus que la *musique*
» doit inspirer, et qu'il faut absolument acquérir si l'on veut mériter le
» nom de *musicien.* » (Var. litt. abbé Arnaud, *Traité sur la musique.*)

Les Chinois n'ont qu'une seule gamme (et partant qu'un seul mode), composée de sept sons qui portent les noms de *koung*, *chang*, *kio*, *pien-tché*, *tché*, *yu*, *pien-koung* et correspondent aux notes d'une gamme du ton de *fa*, dont le *si* serait *bécarre*, comme suit :

Koung, *chang*, *kio*, *pien-tché*, *tché*, *yu*, *pien-koung*.
fa, sol, la, si, ut, ré, mi.

Les principaux instruments de musique des Chinois sont : 1° le *kin*, à cordes pincées; 2° le *cheng*, sorte de petit orgue portatif, composé de treize, de dix-neuf ou même de vingt-quatre tuyaux de bambou; 3° le *pien-king*, composé d'une certaine quantité d'équerres de pierre sonore, appelée *pierre de yu*, et qu'on frappe avec un seul petit maillet; 4° le *cheng-king* et le *soung-king*, instruments formés d'une réunion de cloches et de clochettes de diverses dimensions, et qu'on frappe aussi avec un seul marteau; 5° le *koan-tsée*, espèce de flûte de pan, dont les tuyaux résonnent alternativement; 6° le *siao*, instrument du même genre et à tuyaux inégaux; 7° le *tché*, dont les vingt-quatre cordes de soie sont mises en vibration l'une après l'autre, par une plume; 8° le *yo* et le *ty*, sortes de flûtes traversières, etc.

Pour chacun de ces divers instruments, les Chinois ont, à ce qu'on suppose, un système particulier de notation, composé de signes qui n'ont aucune analogie, comme chez les Hindous et la plupart des autres peuples anciens, avec ceux de leur écriture.

Voici une lettre écrite de Shang-haï, en date du 28 mai 1860, par une personne qui occupa un rang élevé dans l'armée expéditionnaire

française en Chine; elle a été adressée à l'éditeur de la *Revue des Deux Mondes*, et renferme des détails curieux sur l'état actuel du théâtre chinois :

« Il y a un grand nombre de théâtres qui donnent des représenta-
» tions en plein jour, aux abords des pagodes et sur les places publi-
» ques. On y représente des drames, en beaux costumes et sans décors.
» Les acteurs se placent à l'ouverture des galeries de la Cour, où il
» se fait une musique bruyante, accompagnée de tamtam, qui ne plait
» pas même aux indigènes. Dans les grandes villes, j'ai assisté à des
» représentations du soir dans de petites salles qui ressemblent un peu
» aux nôtres. Il n'y a pas de loges dans ces salles, mais des bancs dis-
» posés en amphithéâtre. De quatre heures de l'après-midi à minuit,
» on y représente ce qu'on pourrait appeler des opéras-comiques, on
» chante et on parle successivement, et le chant est accompagné d'un
» orchestre qui se tient au fond de la scène. Cet orchestre, composé
» d'un quatuor, lance des sons aigus et discordants sans préparation
» ni résolution, et qui m'ont fait penser au dernier opéra de Verdi,
» que j'ai entendu à Rome : *Un ballo in maschera*. Les hommes chan-
» tent en voix de fausset pour imiter la voix des femmes, qui ne sont
» pas admises sur la scène chinoise. Les costumes sont magnifiques, un
» grand nombre de comparses animent la scène. Les pièces en général
» peuvent se comparer à notre ancien mélodrame, dont M. Pixéricourt
» est le Corneille. Ce sont des scènes attendrissantes, des combats, des
» bouffonneries, entremêlés de marches et de chant. Les décors sont
» dans l'enfance de l'art. De grandes enluminures couvrent le fond du
» théâtre; il n'y a ni coulisses, ni rideau. Sur le devant de la scène se
» trouve un petit autel, couvert de fleurs, dédié au Dieu de la folie, etc.
» Le goût du spectacle est inné chez les Chinois; chez tous les gens
» riches, il y a un petit théâtre, un assortiment de costumes et d'armes
» pour la scène (1). »

(1) Pour tout ce qui concerne la musique de l'Inde et de la Chine, on peut consulter : 1° *Asiatic researches*, par William Jones; 2° *Oriental collections*, de M. Ousely; 3° le traité de musique de Ly-koangti, intitulé : *Kou-yo-kingtchouen*, traduit du Chinois, sous le titre de *Commentaire sur le livre classique des anciens*, par le P. Amiot, missionnaire en Chine.

CHAPITRE II.

HÉBREUX.

I.

Musique. — Art dramatique.

On a fait bien des dissertations sur l'ancienne musique des Hébreux et sur les divers instruments à cordes et à vent, dont ils se servaient dans les cérémonies profanes ou religieuses, sans pouvoir sur ce point entièrement nous convaincre(1). Nous voyons aussi dans les livres saints que Moïse, avant son départ du Sinaï, fit faire des trompettes d'argent pour en sonner lors de la levée du camp, et faire assembler le peuple près de lui à l'entrée du tabernacle(2); les lévites étaient chargés de chanter et de jouer des instruments dans le sanctuaire, et sous David et Salomon il y avait vingt-quatre bandes de musiciens tour-à-tour de service.

(1) Les écrivains qui ont traité de l'ancienne musique des Hébreux, sont : De S. Francisco, Ugolini, Gaffarel, Pretorius ou Schultz, Dom Augustin, Calmet, Mirus, Abicht, Rodenburg, Schaltschutz, Jean d'Outrein, Bernard Lami, Kircher, Salomon van Til, Spencer, le P. Mersenne, Harenberg, Sennert, Zoéga, Joseph Salvador, Herder, l'abbé Bettoni, Speidel, Daniel et Jean Lund, Antoine-Auguste et Auguste-Frédéric Pfeiffer, Joël Bruhl, etc. (Voyez ces noms dans les notices.)

(2) 4me livre de Moïse.

Dans les livres saints il est également question de harpes, de lyres, de sistres, de psaltérions, de tymbales, de tambours, de cymbales en usage chez les Hébreux, sous David et Salomon; quatre mille chantres célébraient les louanges du Seigneur, en s'accompagnant des instruments que David avait fait faire, et cent vingt prêtres sonnaient de la trompette dans le temple de Jérusalem (1).

Un savant écrivain (2), dont il faut toujours respecter les décisions en matière de critique musicale, considère comme des faits imaginaires tout ce que l'on a débité jusqu'à ce jour sur l'histoire de la musique des Hébreux et d'autres peuples de l'antiquité, desquels il ne reste plus de trace : pour lui, l'histoire de l'art chez un peuple ne mérite notre attention que si nous pouvons la connaître par ses monuments; lorsque ces monuments ont à jamais disparu, il n'y a rien de réel à en dire.

ÉGYPTIENS.

II.

L'opinion des historiens concernant la musique des Égyptiens paraît aussi bien souvent contradictoire; selon les uns, ce peuple avait eu, comme toutes les nations civilisées, ses jeux, ses courses, ses triomphes, des édifices consacrés aux danses, à la musique et aux représentations théâtrales; selon d'autres, la musique y était non seulement peu cultivée, mais considérée comme nuisible aux hommes. D'après quelques auteurs anciens, les Égyptiens firent les premiers de leurs danses des hiéroglyphes en actions, pour exprimer les mystères de leur culte, le mouvement réglé des astres, l'ordre immuable et l'harmonie constante de l'univers.

Au rapport de Strabon, les temples de l'Égypte ne retentissaient jamais du son des instruments, et les sacrifices s'y faisaient en silence. Il s'agit apparemment ici des temps les plus reculés, car on sait que c'était au son

(1) Voyez le *Livre des Rois* et celui des *Paralipomènes*.

(2) Fr. Fétis, *Résumé philosophique, etc.*, et puis l'*Histoire de la musique par ses monuments;* ibid. *Revue et Gazette musicale de Paris,* année 1850.

des instruments que les femmes promenaient le dieu Osiris sur le Nil; et puis, au dire de Platon (livre II des lois), qui parcourut l'Égypte quatre siècles avant la naissance de Jésus-Christ, le chant y était cultivé de temps immémorial, et depuis dix mille ans (selon la chronologie payenne) son caractère s'y conservait pur, sous l'empire de la religion (1). Hérodote, à son tour, en parlant du culte qu'on rendait à Diane dans la ville de Bubaste, où cette déesse était adorée, rapporte que, de toutes les parties de l'Égypte, à certaine époque de l'année, les peuples se rendaient en foule à la fête de Diane, à Bubaste; une multitude de bâteaux voguaient vers cette ville; dans chaque barque des musiciennes accompagnaient leur chant avec des cymbales et le tambour de basque; des hommes jouaient de la flûte, d'autres chantaient et battaient des mains en cadence. On s'arrêtait devant toutes les villes, et la musique recommençait. D'ailleurs, les instruments de musique que l'on remarque dans les sculptures qui décorent les monuments de l'ancienne Égypte, comme les instruments trouvés dans les hypogées, prouvent suffisamment que les Égyptiens non seulement aimaient la musique, mais en faisaient un fréquent usage (2).

(1) Rapport de M. Daussoigne-Méhul, directeur du Conservatoire royal de Liége, à la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, au sujet d'un *Mémoire sur la musique antique de la Grèce,* par M. le comte de Robiano (*Revue et Gazette musicale de Paris,* 1848).

(2) Voyez l'ouvrage de M. Villoteau, *Dissertations sur les diverses espèces d'instruments que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les anciens monuments de l'Égypte.*

Les ouvrages suivants sont également bons à consulter sous ce rapport :

1° *Description de l'Égypte et de la Nubie,* par Champollion le jeune; 2° *I Monumenti dell' Egitto e della Nubia,* par Rosselini, et l'ouvrage de Wilkinson.

Voyez encore : *Recherches sur l'origine de l'harmonie,* par le baron de Dalberg, Mémoire lu par l'auteur, en 1801, à l'Académie d'Erfurt; la partie historique de ce travail traite des instruments anciens, de leur usage et de la musique des Orientaux en général.

CHAPITRE III.

GRECS.

I.

Musique et Jeux scéniques.

Les Grecs anciens aimaient passionnément la musique (1); mais assujétis à des règles précises, leurs idées religieuses s'opposaient aux progrès de cet art; tout novateur, qui aurait osé changer quelque chose à leurs antiques systèmes, eût été sévèrement puni. Un Ionien, appelé Timothée, poète et musicien fameux, se rendit chez les Lacédémoniens, avec sa cithare à onze cordes et ses chants efféminés : dejà avait été plus d'une fois arrêtée l'audace des musiciens, qui augmentaient le nombre des cordes de l'instrument, et entre autres de Therpandre, le citharède de Lesbos (2). Quelle fut leur surprise aux accords de Timothée! Quelle fut la sienne, à la lecture d'un décret émané des Rois et des Éphores! On l'accusait d'avoir par l'indécence, la variété et la mollesse de ses chants,

(1) Chez les Grecs, la poésie épique, l'élégie, l'ode, l'histoire elle-même se chantaient et se récitaient par les rues, sur les places publiques, aux jeux olympiens, etc.

(2) Therpandre ajouta trois cordes à celles dont la cithare était montée auparavant; Thimothée, environ 300 ans plus tard, voulant produire des modulations plus variées, en porta le nombre jusqu'à onze.

blessé la majesté de l'ancienne musique et entrepris de corrompre les jeunes Spartiates(1); on lui prescrivait de retrancher quatre cordes de sa lyre, et l'on ajoutait qu'un tel exemple devait à jamais écarter les nouveautés qui portent atteinte à la sécurité des lois(2).

Aristophane, dans sa comédie des Nuées, met ces mots dans la bouche de la justice, parlant de l'éducation des jeunes gens : « Si quelqu'un » d'entre eux s'avisait de chanter d'une manière bouffone, ou de mêler » dans son chant quelques inflexions de voix, semblables à celles qui » règnent aujourd'hui dans les airs, qu'on le châtie sévèrement(3). »

Rien n'approche, disent les historiens, du goût et de l'imagination des Grecs dans l'art dramatique; on remarque surtout l'ardeur des Athéniens pour les jeux scéniques; nul peuple n'a jamais porté si loin l'amour de l'éloquence et de la poésie, la délicatesse du langage et la justesse du sentiment et du goût.

La grande occupation et le grand plaisir des citoyens d'Athènes, où le vulgaire même apprenait par cœur les tragédies d'Euripide, étaient de s'entretenir des ouvrages d'esprit et de juger les pièces dramatiques qui se jouaient par ordre de l'autorité, plusieurs fois dans l'année, notamment aux fêtes de Bacchus. C'étaient dans ces jours solennels que les poètes tragiques et comiques s'y disputaient la palme du talent.

Le but de la tragédie chez les Athéniens était de célébrer les exploits des anciens héros imaginaires de la Grèce, afin d'inspirer à tous les citoyens l'amour de la gloire, par l'exemple de leurs ancêtres.

C'est à Éschyle que les Athéniens sont redevables de l'établissement de leurs théâtres. Il précéda de très-peu de temps Sophocle et Euripide, et doit être considéré comme l'inventeur de l'art dramatique chez les Grecs.

D'après Philostrate, les décorations, les machines, les tombeaux, les autels, les fantômes, les furies, les trompettes qui parurent sur le théâtre, furent de l'invention d'Eschyle.

(1) Boëce nous a conservé ce décret. Mme Bawr en a publié une traduction dans son *Histoire de la musique*.

(2) Barthélemi, *Voyage d'Anacharsis*.

(3) Phrynis passe pour l'auteur des premiers changements introduits dans l'ancienne musique grecque par rapport à la cithare.

Pour tout ce qui concerne l'*Histoire de la musique* des anciens Grecs, voyez le livre d'Athénée; celui d'Aristide Quintilien, et le dialogue de Plutarque.

Lycurgue le Rhéteur, pour honorer la mémoire d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, ordonna que leurs poèmes seraient enregistrés au greffe d'Athènes, et que le greffier de la ville les lirait publiquement à certains jours, avec défense à tout acteur de les représenter sur le théâtre (1).

Chez les Grecs et les Romains le goût des spectacles s'unissait à la magnificence; leurs théâtres étaient de vastes enceintes, avec des portiques, des galeries couvertes et des allées plantées d'arbres; comme ils étaient en plein air, on les préservait des ardeurs du soleil par des voiles soutenues sur des mâts et par des cordages. Plus de soixante mille spectateurs occupaient les différents étages de ces immenses théâtres; mais aucun édifice, si nous en croyons les historiens, n'égala le théâtre de l'édile M. Æmilius Scaurus, à Rome : il était composé de 600 colonnes, dont les plus élevées étaient de bois doré, celles du milieu de cristal de roche, et les dernières de marbre de Crête, toutes de 38 pieds d'élévation. Dans les intervalles étaient rangées des statues de bronze au nombre de trois mille, et tout l'édifice pouvait contenir 80 mille spectateurs.

Dans des salles aussi vastes, l'acteur se couvrait la tête d'un masque de bois, nous dit Prudentius, et c'était par l'ouverture qu'on y avait ménagée qu'il faisait entendre au loin sa déclamation. Le masque, outre les traits du visage, figurait encore la barbe, les cheveux, les oreilles, et jusqu'aux ornements que les femmes employaient dans leur coiffure. Du moins, c'est ce que nous apprennent tous les auteurs qui en parlent, comme Festus, Pollux, Aulugelle, etc.; c'est aussi l'idée qu'en donne Phèdre, dans la fable du *Masque et du Renard : personam tragicum forte vulpes viderat, etc.* Enfin, ces masques paraissaient faits, comme en jugeait *le Singe d'Ésope*, pour avoir de la cervelle.

(1) Voyez Plutarque, *Vie de Lycurgue le Rhéteur.*

ROMAINS.

II.

Musique et art dramatique.

Peuple essentiellement guerrier, les Romains se contentèrent, comme pour les autres arts, d'imiter en tout point la musique des Grecs[1], ce ne fut que sous les empereurs, et particulièrement sous le règne de Néron, que cet art jouit à Rome d'un certain éclat. Les triomphes que Néron obtint comme chanteur et citharède, attirèrent près de ce monarque une multitude de musiciens, venus des différents points de la Grèce conquise. Sa passion pour la musique le porta souvent aux dernières extravagances, au point de s'habiller quelquefois en histrion, et de paraître en public, sur un théâtre, pour y disputer le prix du chant et de la lyre, tantôt mendiant avec bassesse, tantôt emportant par la terreur les suffrages et les applaudissements de la foule[2].

Voici comment M. Paul Smith nous rapporte, d'après Suétone, la manière dont Néron commandait l'enthousiasme de la foule[3].

« Lors de son séjour à Naples, dit-il en parlant de cet empereur, il » se trouvait dans cette ville un certain nombre de voyageurs venus » d'Alexandrie, et Néron avait remarqué dans l'expression presque » modulée de leur enthousiasme (*modulatis laudationibus*) un accent » qui lui parut d'un excellent effet. Il s'empressa donc de faire venir » un nouveau renfort de la même ville, tout en continuant d'enrôler » la jeunesse dorée de l'ordre des chevaliers et cinq mille plébéiens » choisis parmi les plus robustes et les plus jeunes. Il les divisa par » bandes, par compagnies, qui chacune avait sa manière spéciale d'ap-

(1) Les Romains, dit Quintilien (liv. I, chap. 10), imitèrent les Grecs en tout, jusque dans la moindre inflexion de la voix.

(2) Voyez Suétone, *Vie de Néron*, c. 20; Tacite, *Annales;* Dion Cassius, etc. Il en est souvent fait mention dans les inscriptions.

(3) *Revue et Gazette Musicale de Paris*, année 1846.

» plaudir et se livrait à son génie particulier d'exercice; l'une était » chargée de ce qu'on appelait les *bombos*, espèce de *bravos*, qui avait » quelque rapport avec le bourdonnement d'un essaim d'abeilles, et qui » se produisait à l'aide d'un instrument; d'autres faisaient les *imbricès*, » c'est-à-dire les bravos dont le bruit ressemblait à celui de la pluie » tombant sur les toits; d'autres les *testas*, imitant le son des fragments » de vase, qu'on agite et qui s'entrechoquent. Tous ces claqueurs impé- » riaux, tous ces *romains* étaient remarquables par l'épaisseur de leur » chevelure et l'élégance de leur toilette. Pour prix de leurs services, » les claqueurs en chef recevaient une somme de 40,000 sexterces. » Suétone, observe M. Paul Smith, a oublié de nous dire, si c'était » par an, par mois ou par jour.

» La musique, disait Néron, a été l'amusement des rois et des généraux » de l'antiquité, les poètes exaltaient cet art dans leurs vers, et il fai- » sait partie du culte qu'on rendait à la divinité. Apollon n'est-il pas » le Dieu du chant, et ne le représente-t-on pas une lyre à la main, » non seulement dans la Grèce, mais dans les temples mêmes des » Romains? C'est partout un Dieu puissant, le Dieu des oracles(1). »

Néron institua des jeux sous le nom de *Juvénales*(2), dans lesquels s'enrolèrent tous les citoyens indistinctement. Ni la naissance, ni l'âge, ni d'anciennes dignités ne dispensèrent d'exercer le métier d'un histrion grec ou latin, d'imiter leurs gestes, leurs chants les plus dissolus; jusqu'à des femmes du premier rang, au dire de Tacite, faisaient leur étude de ces horreurs.

Lorsque Néron se rendit en Grèce pour y faire admirer son talent de musicien, il se fit accompagner d'une troupe d'histrions, si nombreuse, qu'on eut cru qu'il marchait à la conquête de l'Orient. Il remporta dans cette ridicule expédition jusqu'à *dix-huit cents couronnes*, et fit célébrer autant de sacrifices dans toute l'étendue de l'empire. « Telle était cette frénésie de mélomane, dit M. Naudet, qu'il brûla » trois quartiers de Rome, pour avoir le plaisir de chanter les désas- » tres d'Ilion à la lueur des flammes et aux cris des fugitifs. »

(1) Voyez Tacite, *Annales*, liv. 14, p. 151.

(2) Suétone et Dion nous disent que les Juvénales étaient des fêtes que Néron institua à l'occasion du jour où les jeunes gens s'étaient fait raser la barbe pour la première fois.

A la mort de Néron tous les chanteurs et les instrumentistes qu'il avait à son service (1) furent congédiés, et la musique éprouva bientôt un déclin sensible. Heureusement que les premiers chrétiens, en l'admettant dans leurs cérémonies, la sauvèrent, en la transformant, de l'abandon qui la menaçait. « Le christianisme, s'écrie un illustre écrivain, a » inventé l'orgue et donné des soupirs à l'airain même, il a sauvé » la musique dans les siècles barbares ; là, où il a placé son trône, là » s'est formé un peuple qui chante naturellement comme les oiseaux ; » quand il a civilisé les sauvages, ce n'a été que par des cantiques ; » et l'Iroquois, qui n'avait point cédé à ses dogmes, a cédé à ses » concerts (2). »

C'est aux Étrusques que les Romains durent la plupart de leurs institutions scéniques, telles que les combats de gladiateurs, les bacchanales et les représentations théâtrales. L'an de Rome 390, sous le consulat de C. Licinius (3), la peste s'étant manifestée dans cette ville, on imagina de donner des jeux scéniques pour distraire le peuple de ses malheurs. On fit donc venir de l'Étrurie des histrions (4), qui, après avoir joints à leurs danses toscanes un débit de vers assez grossiers, se formèrent en troupe, et récitèrent au son des flûtes des pièces appelées *satires*. Peu de temps après, les Osques se rendirent à Rome avec leurs *attelanes* (5), pièces satiriques, accompagnées de danse et de musique, et jouées dans leur propre langue. Ce spectacle se corrompit dans la suite,

(1) On en porte le nombre à cinq mille. Nous voyons dans Plutarque qu'après la mort de Néron, Galba, son successeur, fit retirer des mains des comédiens, musiciens, lutteurs et autres, tous les dons que Néron leur avait faits, en leur laissant seulement la 10e partie.

(2) Chateaubriand, *Génie du Christianisme*.

(3) Voyez Tite-Live (déc. I, t. VII) et d'après lui, Tiraboschi (t. I, p. 88 et 89); Duclos, *Mémoire sur les jeux scéniques* (Acad. des Inscr., t. XXI). Voyez aussi Lucien, Plutarque, les *Mémoires de littérature* de l'abbé Dubos ; le Traité de Calliacchi.

(4) Histrion, du mot étrusque *Hister*, baladin.

(5) On appelait ces pièces *Attelanes*, d'*Atella*, ville du pays des Osques, ancien peuple du Latium, où elles avaient pris naissance. On les trouve dans Cicéron, appelées *Osci ludi*, et dans Tacite *Oscum ludicrum*.

et sous Tibère on en vint à un tel point de licence, qu'il s'en plaignit au sénat, qui chassa les histrions de l'Italie[1].

Les jeux scéniques réguliers s'établirent seulement à Rome en l'an 514 de sa fondation, sous le consulat de C. Claudius. La même année, le poète Andronicus, Grec de nation, fit jouer sa première pièce; il avait essayé d'imiter en latin ce que les Grecs avaient si heureusement exécuté dans la langue d'Homère. Andronicus, Pacuvius et Acius furent les premiers poètes lyriques que l'on vit à Rome.

III.

De la signification du mot harmonie *chez les anciens.*

Les anciens ne connaissaient pas l'harmonie, et ce mot n'était point chez eux un terme particulièrement consacré à la musique, mais signifiait aussi : *proportion des choses qui s'entretiennent.* Toute leur musique s'exécutait à l'unisson (homophonie), ou à l'octave (antiphonie), selon qu'elle était chantée par des voix égales, ou par des voix mêlées d'hommes et de femmes; telle est du moins l'opinion de la plupart des savants qui ont écrit sur la musique.

Au dire de Quintilien, voici la signification que les Grecs attribuaient au mot *harmonie :*

« Toute harmonie se divise en sept parties : la première traite des » sons; la seconde des intervalles; la troisième des systèmes; la qua- » trième des genres; la cinquième des tons; le sixième des mutations » (cordes mobiles); la septième de la mélopée (chant). »

Les principaux érudits qui ont traité de cette partie de l'histoire de la musique dans l'antiquité, sont les suivants :

Gafori, Zarlino, Jean-Baptiste Doni, le P. Zacharie, Tevo, Gérard-Jean Vossius, Glaréan, Salnias, Artusi, Cerone, Keppler, le P. Kircher, Wallis, Bontempi, Claude Pérault, Dacier, Marpourg, le P. Martini,

(1) Tacite, *Annales,* t. IV. — Pour la connaissance du théâtre ancien, on peut consulter aussi Scaliger, Vitruve, Julius Polux et Vossius.

Burette, Burney, Hawkins, Forkel, Boeckh, Drieberg, Robustiano, Gironi, le P. Sanadon, le P. Du Cerceau, Kruger de Lunebourg, Frans Boxesen, Henri Martin, professeur de littérature ancienne à la faculté des lettres de Rennes; le docteur Fortlage, professeur de philosophie à l'université de Jena; Weitzman, de Berlin, etc.

Pour le résumé de l'opinion de ces divers auteurs sur la question de l'harmonie simultanée des sons chez les anciens, voyez le travail de M. Fétis, présenté à l'Académie de Belgique, dans la séance du 9 avril 1858, sous le titre : Mémoire sur cette question : *les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? — En ont-ils fait usage dans leur musique?*

Il a paru une réponse à M. Fétis, ou une réfutation de son mémoire, par M. Vincent, membre de l'Institut de France, auteur d'une *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*. MM. Edmond de Coussemaker et le professeur Wagner (de Gand) ont également écrit sur la matière.

CHAPITRE IV.

I.

La musique dans l'office divin. — St-Ambroise. — St-Grégoire. — Le chant de la messe.

Dès la naissance du Christianisme, la musique fut admise dans l'office divin, surtout lorsque l'église eut acquis la liberté de donner à son culte l'éclat et la pompe convenable; elle y fut autorisée par les leçons de Jésus-Christ et des Apôtres. La naissance de ce divin Sauveur avait été annoncée aux bergers de Bethléem par les cantiques des Anges; on connaît ceux de Zacharie, de la Sainte Vierge, du vieillard Siméon; pendant la prédication Jésus-Christ trouva bon que des troupes de peuple vinssent vers lui, l'accompagnassent à son entrée dans Jérusalem, en chantant *Hosanna, béni soit celui, qui vient au nom du Seigneur.*

Socrate, dans son *Histoire ecclésiastique*, rapporte que St-Ignace, évêque d'Antioche, établit dans son église l'usage de chanter des cantiques et des psaumes, et qu'il fut imité dans les autres églises; or, St-Ignace vivait immédiatement après les Apôtres.

Comme il ne convenait pas que le chant religieux fut semblable à celui qui exprime les passions, l'église chrétienne a toujours veillé à ce que le chant de la liturgie et de l'office divin fut grave et majestueux, qu'il exprimât la piété, et non une joie folâtre; c'est pour cela même qu'on l'a nommé le *plain-chant* (1), pour le distinguer de la musique

(1) *Plain-chant* tire son nom français de deux mots latins : *planus cantus*, qui signifient *chant solennel qui plane dans l'espace du temple.*

des théâtres et des chansons profanes. Les pères de l'église les plus respectables, comme St-Jacques, St-Basile, St-Chrisostôme, St-Jérôme, St-Ambroise, St-Augustin (1) donnèrent la plus grande attention à bannir des assemblées chrétiennes les chants mous, efféminés et la musique trop gaie, qui ne servaient qu'à flatter les oreilles et à étouffer les sentiments de piété.

II.

Le chant Ambroisien et le chant Grégorien.

St-Ambroise, évêque de Milan, qui régla le chant de son église (384 de l'ère chrétienne), dans un temps où les théâtres du paganisme subsistaient encore, évita soigneusement d'en imiter la mélodie. S'il faut s'en rapporter aux principaux historiens de la musique, Saint-Ambroise régularisa le chant de l'office divin de la manière suivante : il choisit parmi le nomes ou airs sacrés de la Grèce les mélodies qu'il appliqua aux hymnes et aux antiennes de l'église latine; ensuite il supprima la division de l'échelle par tétracordes (c'est-à-dire, dans la musique grecque, ordre ou système particulier des sons, dont les extrêmes sonnaient la quarte), et remplaça tous les modes grecs par des échelles de quatre tons principaux, qui répondaient à ceux de ces modes dont l'usage était le plus répandu; par conséquent, il renferma tous ces chants dans les huit premières notes des modes suivants :

1r ton (dorien) :

ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.

2e ton (phrygien) :

mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.

3e ton (éolien) :

fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.

4e ton (mixolidien) :

sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.

La note dominante ou point d'appui des chants qui avaient pour bases

(1) St-Augustin établit la psalmodie dans les églises d'Afrique à l'imitation de l'usage de Rome.

ces échelles tonales, était la cinquième; c'est la première du second tétracorde des modes grecs.

St-Grégoire, deux cents ans plus tard, composa l'antiphonaire, auquel, selon le témoignage de Jean Diacre, son biographe, il donna le nom de *centonien*(1), c'est-à-dire *composé de fragments*, pris dans les anciennes mélodies grecques réunies à celles de St-Ambroise, de Paulin, de Licentius et autres. La plupart des mélodies en usage dans l'église ont été composées, dit-on, dans des temps postérieurs, et du chant grégorien, qui se conserva intact jusqu'au XIe siècle, il ne reste guère aujourd'hui que la tonalité.

St-Grégoire, surnommé le Grand, substitua à la division de l'échelle par tétracordes celle par octaves, il divisa chacun des tons primitifs en deux, appelant *authentiques* les quatre tons de St-Ambroise, et *plagaux*, les quatre autres qu'il y ajoutait. Les échelles de ceux-ci correspondaient pour la qualité des notes à celles des tons authentiques; mais elles commençaient à une quarte plus bas, et la dominante du ton, au lieu de se trouver à une quinte au-dessus de la première de l'échelle, n'était qu'à une quarte supérieure, distinction qui donne aux tons plagaux un caractère tout différent des tons authentiques. Les échelles de ces huit tons furent disposées de la manière suivante :

1^r ton (authentique) : ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.
2e ton (plagal) : la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.
3e ton (authentique) : mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.
4e ton (plagal) : si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.
5e ton (authentique) : fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa(2).
6e ton (plagal) : ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.
7e ton (authentique) : sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.
8e ton (plagal) : ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.

L'échelle générale des sons contenus dans ces huit tons s'étendait depuis le *la* grave jusqu'au *sol* de la deuxième octave. Pour représenter ces sons, St-Grégoire emprunta à l'ancienne notation latine les sept premières lettres de l'alphabet. Selon l'opinion de Gafori, Kircher

(1) Gregorius in domo domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem ducedenis, antiphonarium centonem cantorum studiosimus nimis utiliter compilavit, etc. (Vita Sancti Gregorii, lib. II, cap. 6.)

(2) On a admis plus tard dans le plain-chant ce qu'on appelle des demi-tons accidentels; par exemple, dans le 5e ton *fa*, le bémol *si*, pour éviter le triton.

et Fétis, ces lettres lui servirent seulement comme signes des notes les plus graves; pour ceux de la deuxième octave, il employa les mêmes lettres en caractères minuscules et redoubla celles-ci pour l'octave aigüe, à l'usage des enfants de chœur :

la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol,
A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g,
la, si, ut, ré.
aa, bb, cc, dd, etc.

On suppose que c'est après la réforme opérée par St-Grégoire, que l'usage d'accompagner le chant par une harmonie encore grossière (une suite de quintes ascendantes et descendantes) a commencé à s'introduire dans les églises.

La messe et son chant ont été réglés originairement en Orient : St-Jacques, St-Basile et St-Jean-Chrisostome en sont les premiers auteurs. De toute la liturgie, attribuée à St-Jacques-le-Mineur, par Léon Allatius et le cardinal Bona, mais qui lui est évidemment postérieure, il ne reste plus dans la messe que le symbole des Apôtres, la préface, le sanctus et la commémoration. Quoique cette messe soit beaucoup plus longue que la liturgie actuelle, St-Basile et St-Jean-Chrisostome, qui furent les lumières de l'église d'Orient dans le IVe siècle, modifièrent cette liturgie, et introduisirent dans la messe le *Kyrie eleison*, mais disposé autrement que dans notre messe latine, et répété souvent comme exclamation par le peuple; le *Gloria*, divisé en plusieurs prières, dont on a fait dans la liturgie romaine des *introïts*, des *graduels*, des *offertoires*, etc., et dont une partie est puisée dans les psaumes et dans le *Octoéchos* (les huit tours), etc.(1).

(1) Fétis, *Sur la notation musicale dont s'est servi St-Grégoire-le-Grand, pour le chant de son Antiphonaire.*

L'*Octoéchos* est dans l'église grecque le livre général des prières du matin et du soir; c'est de ce livre qu'est tiré l'*Octoéchos* noté, qui contient toutes les antiennes et les hymnes de cette partie de l'office. Les livres de l'église grecque sont au nombre de vingt, et l'*Octoéchos* en est le septième.

Voyez aussi : *Dissertationes et observationes variæ libris, et rebus ecclesiasticis Græcorum*, par Léon Allaci. Paris, 1646.

CHAPITRE V.

Invasion des barbares. État de la musique à cette époque.— L'Italie sous le règne de Théodoric. — Guerres continuelles qui désolent l'Europe. — Pépin. — Introduction de l'orgue dans les églises d'Occident. Son influence sur le progrès de l'art musical. — Avènement de Charlemagne. Réforme du chant d'église. Chantres renommés appelés d'Italie par Charlemagne. — Savants illustres qu'il invite à sa Cour pour répandre l'instruction dans les Gaules. — Écoles fondées par Charlemagne. — Pièces de poésie de ce temps-là. — La Gaule septentrionale replongée dans la barbarie après la mort de Charlemagne. — Guerres civiles. Invasions.— Efforts tentés par quelques hommes de génie pour faire renaître le goût des études. — Gerbert parvenu à la papauté sous le nom de Sylvestre II. — Écrivains à consulter pour l'époque de Charlemagne et celle de Louis le Débonnaire.

Au Ve siècle, lorsque l'empire d'occident fut envahi par les barbares, les artistes et les savants s'enfuirent à leur approche, et la musique se trouva bientôt uniquement réduite aux chants nationaux de ces peuples. Les ravages commencèrent dans les Gaules, en l'année 406, les Alains et les Vandales les ayant envahis après avoir passé le Rhin. On voit par le poème sur la *Providence*, parmi les œuvres de St-Prosper, par la lettre de St-Jérôme à Averchie, par Salvien et divers autres écrivains du temps, en quel déplorable état ces barbares et les autres qui les suivirent de près réduisirent les Gaules. Les Alains s'avancèrent des bords du Danube jusqu'au Rhin, sans trouver nulle résistance, et, ayant été rejoints par les Vandales, ils entrèrent dans les Gaules. Leur

roi s'appelait Respendial; celui des Vandales Gunderic. Les autres barbares qui les suivirent étaient les Guades, les Sarmates, les Gépides, les Érules, les Saxons, les Bourguignons, les Suèves, les Huns et d'autres après ceux-là. Ils brulèrent à la fois les églises, les temples, les prétoires et les cirques. Les Goths ayant quitté l'Italie sous la conduite de leur roi Ataulphe, vinrent en 412 ravager les Gaules à leur tour. Ils en sortirent en 414 ou 415 pour passer en Espagne; retournèrent de nouveau dans les Gaules en 418 ou 419, et s'y établirent. Toulouse fut leur capitale pendant les 88 ans que dura leur empire.

Vers la fin du Ve siècle, l'Italie seule, sous le règne de Théodoric, était moins éloignée des lettres et des sciences que les autres contrées de l'Europe. Théodoric, retenu dans sa jeunesse en otage à Constantinople, avait recueilli chez les Grecs des notions des arts et de la philosophie(1); il protégea l'instruction publique, aima les beaux-arts, répara les villes et les monuments dégradés; il envoya un barde à Clovis, pour célébrer ses exploits en des chants accompagnés de la cithare(2), et des clepsydres à Goudebaud, roi des Bourguignons(3). Son palais était ouvert à tous les hommes de mérite. Quoique arien comme sa nation(4), Théodoric protégea les églises catholiques, combla d'honneurs l'évêque Ennodius, Cassiodore(5) et son gendre Boëce, le premier écrivain de son temps et dont la mort a jeté quelque ombre sur la réputation de ce prince.

On considère la fondation de la monarchie des Ostrogoths en Italie

(1) Voyez Denina (Vic. della lett. liv. I, c. 37).

(2) Cassiodore écrivit à Clovis au nom de Théodoric : *Citharœdum etiam arte sua doctum pariter destinavimus experitum qui ore manibusque consona voce cantando gloriam vertræ potentatis oblectet.*

(3) Le *clepsydre,* espèce d'horloge mue par l'eau. On a vu en France, sous Clovis, sous Pépin et sous Charlemagne de ces horloges à eau qui sonnaient les heures. Le *clepsydre* est aussi un instrument de musique à tuyaux, qui, suivant la description qu'en a laissée Athénée, était un véritable orgue hydraulique; l'invention en était due à Clésibius. D'autres l'appellent *hydraulicon* (du grec *hidros,* eau et *aulos,* flûte).

(4) *Arien,* de la secte de l'*Arianisme,* dont Arius fut le fondateur, et qui niait la divinité éternelle et la substantialité du Verbe. Le Concile de Nicée condamna la doctrine d'Arius, en l'an 325.

(5) Cassiodore profitant du crédit que lui donnait l'intimité de ses fonctions auprès de Théodoric, contribua beaucoup à inspirer à ce prince le goût des sciences et des arts.

comme le point de départ de l'histoire de la musique moderne(1).

Après Théodoric, l'histoire nous fournit peu de renseignements sur l'état de la musique, au milieu des guerres continuelles qui désolèrent l'Europe. C'est alors que des essaims armés de Germains, de Francs, et particulièrement de Lombards envahirent l'Italie(2). Le règne de ces derniers et leurs guerres meurtrières, tantôt entre leurs différents chefs, tantôt avec les Grecs restés maîtres de Rome et de quelques autres villes de l'exarchat de Ravennes, tantôt avec les Francs, remplirent la fin du VIe siècle, tout le VIIe et une grande partie du VIIIe siècle, jusqu'au moment où la domination lombarde fut définitivement détruite en Italie par Charlemagne.

Outre l'Italie, jusqu'à la Calabre, et l'Espagne jusqu'à l'Ebre, Charlemagne conquit encore l'Istrie, la Dalmatie, la Hongrie, la Transylvanie, la Valachie, la Moldavie, la Pologne jusqu'à la Vistule, et toute la Germanie, qui comprenait la Saxe.

Avant l'invasion des barbares, au Ve siècle, les écoles gauloises étaient si célèbres, que les pays étrangers où l'on cultivait les études avec le plus de soin, en tiraient souvent des professeurs. St-Jérôme et Bonose, son compagnon, vinrent en 371 à Trèves achever leurs études. Les écoles de Lyon, d'Arles, d'Autun, de Trieste, Marseille, Bordeaux, Vienne, Clermont, étaient déjà très-renommées, même avant l'invasion de la Gaule par les Romains.

Mais la Gaule avait fait chaque jour un pas vers la barbarie, et les invasions des Sarrasins, sous Charles Martel(3), les guerres de

(1) Pour connaître l'état de la musique pendant les premiers siècles de l'église et du moyen-âge, voyez Gerbert : *De cantu et musicæ sacræ,* liv. I et II, et puis Forkel, *Histoire générale de la musique.*

(2) Voyez 1° Grotius, *Histoire des Goths, des Vandales et des Lombards;* 2° *Histoire des Lombards,* par Pierre de Pise.

(3) Ce fut en 732 qu'Abdérame, gouverneur d'Espagne pour Iscam, calife des Sarrasins, pénétra jusqu'au cœur de la France, avec une armée formidable. Abdérame s'était emparé de Bordeaux, et en fit brûler toutes les églises; il traversa alors le Poitou et brûla l'église de St-Hilaire de Poitiers; prit ensuite le chemin de Tours, pour s'emparer du trésor de l'église de St-Martin, et pilla aussi plusieurs villes. Il incendia encore un grand nombre d'églises en passant dans le Périgord et dans le Saintonge, jusqu'à ce qu'il fut arrêté dans ses dévastations par les armées réunies de Charles Martel et du duc d'Aquitaine. (Voyez Mezerai, Cordemai et les annales de Metz.)

Pépin contre les Bretons, les Saxons, les Aquitains, etc., y mirent le comble. Charlemagne vint, et redonna aux esprits un mouvement vers les études et la culture des lettres(1); l'ordre public et privé fut rétabli, et avec les études et les mœurs revinrent la sécurité intérieure et la prospérité de l'État(2).

Voulant avant tout réformer la musique d'église, Charlemagne fit venir d'Italie des chantres renommés, qu'il chargea de répandre les véritables traditions du chant grégorien dans les Gaules. Il appela à sa cour et combla d'honneurs et de richesses les savants les plus illustres, tels que Pierre de Pise, célèbre professeur de Pavie; Paul Warnefried, l'historien des Lombards, connu sous le nom de Paul Diacre(3); Alcuin, abbé de Cantorbéry(4), Théodulphe qu'il nomma dans la suite évêque d'Orléans(5); et, comme l'instruction est le meilleur remède contre la barbarie, il fonda un grand nombre d'écoles, s'y instruisit lui-même, « car, il était honteux, disait-il, de son ignorance » et de celle de ses sujets. »

(1) Depuis l'invasion des barbares au Ve siècle jusqu'au règne de Charlemagne, dit l'auteur de la *Vie de St-Urbain,* évêque de Langres, on aurait eu de la peine à trouver dans la Gaule septentrionale un homme qui sut un peu de grammaire. (Voyez Ducange, préface de son *Glossaire,* p. 32.)

(2) Ginguené, *Histoire litt. d'Italie,* t. I, p. 76.

(3) Paul Diacre est considéré comme l'un des meilleurs historiens du moyen-âge; il composa aussi plusieurs hymnes, entre autres celle de St-Jean-Baptiste : *Ut queant laxis, etc.,* devenue célèbre par l'application qu'en a faite Guy d'Arezzo à la gamme.

(4) L'ouvrage le plus intéressant d'Alcuin est le reçueil de ses lettres, où l'on trouve quantité de détails concernant l'histoire, les rits ecclésiastiques et les sciences que l'on cultivait alors en France. On y remarque aussi la lettre adressée à Alcuin, alors retiré à Tours, par les princesses Gisèle et Rictrude, filles de Charlemagne, dans laquelle elles le qualifient de vénérable père, respectable maître, etc.

(5) Le 4me livre de Théodulphe contient neuf poèmes sur divers sujets : un des principaux est le second, qui traite des sept arts libéraux. On y voit quel était l'état des études au siècle de Théodulphe.

Les pièces de poésie de cette époque sont innombrables. Parmi les principales (après celles de Théodulphe), il faut compter celles de Raban-Maur, du diacre Flore, de Walafride Strabon, de Pascase Radbert, de Wandalbert, de Candide, les meilleurs poètes du temps.

Quelques poésies latines du IXe siècle témoignent aussi du nombre assez considérable d'instruments de musique alors en usage.

Il écrivit dès l'an 787 une lettre circulaire à tous les métropolitains, avec injonction de la communiquer à leurs suffragants et à tous les abbés de leurs provinces. Par cettre lettre, le prince les exhortait à établir des écoles dans toutes les cathédrales et les monastères(1).

L'introduction de l'orgue dans les églises eut également une heureuse influence sur le progrès de l'art musical. Si l'on en croit d'anciennes chroniques, le premier de ces instruments connu en Occident, fut envoyé en 757 par Constantin Copronyme, empereur d'Orient, au roi Pépin, père de Charlemagne, qui le fit placer à l'église de St-Corneille de Compiègne.

La même année, le pape Paul Ier envoya à Pépin quelques livres, tels que le *responsal* ou livre de *répons*, la grammaire, ou plutôt la dialectique d'Aristote; les livres de Denis l'Aréopagite; la géométrie, l'orthographe, la grammaire, etc.

L'usage de l'orgue ne tarda pas à se répandre en France, en Allemagne et en Belgique. Sous le pape Jean VIII, élu en 812, cet instrument fit son apparition en Italie.

En Angleterre, le plus ancien orgue connu est celui que Dunstan, évêque de Cantorbéry, fit placer à l'abbaye de Malmesbury, dans la seconde moitié du Xe siècle.

Suivant les annales d'Eginhart, le premier orgue construit dans l'Europe méridionale, est celui que Georges, prêtre vénitien, a fait en 826, pour le palais d'Aix-la-Chapelle, par l'ordre de Louis le Débonnaire.

(1) M. Baron (*Histoire abrégée de la littérature française*), recommande comme un livre très-intéressant sur les écoles de France, avant, pendant et après Charlemagne, le traité de Launoy, *De scolis celebrioribus a Carlomagno* (Paris, 1672). — M. Guizot (*Histoire de la civilisation*) a donné la liste complète des écoles épiscopales depuis le VIe siècle. On trouve dans le même ouvrage une traduction d'un échantillon de l'enseignement qu'on donnait à l'école palatine sous Charlemagne; c'est une conversation intitulée : *Disputatio,* entre Alcuin et Pépin, second fils de l'empereur.

Pour l'époque de Charlemagne, consultez encore : 1° *L'Histoire littéraire de France,* t. IV; *État des lettres en France au VIIIe siècle;* 2° l'abbé Lebeuf, *Dissertation sur l'état des sciences au temps de Charlemagne;* 3° Eginhard, *Vie de Charlemagne,* traduction de M. Guizot, dans la collection des mémoires relatifs à l'histoire de France; 4° Gaillard, *Histoire de Charlemagne;* 6° Capefigue, *Histoire de Charlemagne.*

Les orgues de ce temps, à ce qu'on suppose, n'étaient point chromatiques, mais diatoniques, et bornées au seul jeu de régale, jeu d'anche, dont les tuyaux étaient si courts, qu'ils n'avaient pour ainsi dire que l'anche; ce qui donnait le moyen de placer un jeu complet dans une boîte.

Charlemagne se plaisait à entendre des chansons en langue tudesque ou théotisque qui était sa langue maternelle; la préférence qu'il lui accordait la rendit la langue dominante dans la plus grande partie de la Gaule du Nord; le roman ou langue provençale, qui se formait dans l'autre partie, était moins encouragé. Eginhard nous rapporte aussi (*vita Caroli Magni*, chap. XXIX), que Charlemagne fit recueillir les chants gaulois et germaniques, qui racontaient les exploits et les plus beaux faits d'armes des rois du temps passé : *Barbara et antiquissima carmina quibus veterum regnum actus et bella canebantur scripsit, memoriæ que mandavit* (1).

A la mort de ce monarque, les arts et les sciences, dont la conservation et le progrès sont si étoitement liés avec la paix et la tranquillité, s'anéantirent avec lui, et la Gaule septentrionale déchirée par les guerres civiles et les dévastations continuelles des Normands (2), « retomba, nous » dit un historien, dans ce cahos de barbarie, où Charlemagne avait si » rapidement jeté les plus grands traits de lumière. »

Dans ces temps de désolation et au milieu de ce fracas des armes, les institutions monastiques seules sauvèrent d'une ruine totale les manuscrits qui étaient les dépôts des connaissances humaines. Ainsi, comme l'observe Ginguené dans son *Histoire littéraire d'Italie*, « tandis que les

(1) Eginhard, secrétaire de Charlemagne, fut successivement abbé des monastères de Fontenelle, de St-Pierre et de St-Bavon à Gand.

Les *Annales de France* par Eginhard, contiennent l'histoire de Pépin le Bref, de Charlemagne, et en partie de Louis le Débonnaire, depuis l'année 741 jusqu'à Noël 820. Il nous reste aussi de cet écrivain un recueil de lettres, qui est important pour l'histoire de son siècle; Duchesne l'a inséré parmi les monuments de ses historiens de France. Pour bien connaître l'époque de Louis le Débonnaire, lisez la vie de ce prince, par Thégan ou Théganus, chroniqueur du IXe siècle, et la *Chronique de l'anonyme,* dit l'Astrologue; on y trouve des détails intéressants sur l'état de la société d'alors, ainsi que sur le caractère et la vie privée du successeur de Charlemagne. (Voyez Guizot, *Mémoires relatifs à l'histoire de France.*)

(2) La Gaule méridionale ayant échappé à l'influence de l'invasion carlovingienne, jouissait déjà à cette époque de la civilisation la plus avancée de l'Europe. (Voyez Fauriel, *Histoire de la Gaule méridionale.*)

» barbares incendiaient, dévastaient, saccageaient des provinces entiè-
» res, détruisaient les monuments des arts, les livres, les bibliothèques,
» des solitaires laborieux s'occupaient de réparer au moins une partie
» de ces pertes; et si nous possédons aujourd'hui un assez grand nombre
» d'ouvrages de l'antiquité, c'est, avouons-le avec reconnaissance, pres-
» que unique ment à eux que nous le devons. »

Vers la fin du IXe siècle et au commencement du Xe, on vit quelques hommes de génie, tels que Remi d'Auxerre, Odon de Cluny, Réginon de Prum, Hucbald (1), fonder des écoles et consacrer vainement leurs soins à faire renaître le goût des études et dissiper les ténèbres de l'ignorance. Cet état se prolongea jusque vers le XIe siècle; alors l'érudit Gerbert, parvenu à la papauté en l'an 999, sous le nom de Sylvestre II, contribua à faire connaître en France la science des Arabes (2); il eut pour disciples les habiles professeurs Lanfranc et Hubert. « Si dans le
» XIe siècle, dit le savant de Brucker, les ténèbres qui avaient couvert
» les précédents commencèrent à se dissiper, on le dut à la méthode de
» Gerbert, qui joignit aux exercices de la dialectique ceux des sciences
» mathématiques, et donna ainsi plus de force et de pénétration aux
» esprits (3). »

(1) Voyez plus loin ces noms aux *Notices*.

D'après les auteurs de l'*Histoire litt. de France,* c'était à la fin du IXe siècle et au commencement du Xe, que Remi d'Auxerre enseignait à Paris la dialectique et la musique; Odon de Cluny vint l'y rejoindre pour étudier sous sa direction; Hucbald ne tarda pas à s'y rendre, et finit par y établir plusieurs écoles. *Et in brevi multarum scolarum instructor fuit.* Quelques historiens supposent que ce fut sous le règne de Robert, vers 922.

(2) La chimie, l'astronomie, les chiffres arabes, l'algèbre, l'histoire naturelle, la médecine et la philosophie nous viennent des Arabes, et c'est par des traductions arabes, que les ouvrages d'Aristote, le père de la scolastique, furent d'abord connus en Europe.

(3) Brucker, *Hist. art. phil.,* t. III, liv. II, c. 2, cité par Ginguené, *Hist. litt. d'Italie.*

CHAPITRE VI.

Réforme de l'échelle musicale. — Gui d'Arezzo. — La solmisation avant l'invention de la 7e syllabe si (1). *— Méthode d'enseignement de Guido. — La lettre au moine Michel, etc.*

A peu près vers la même époque, l'échelle musicale subit une réforme complète; cette invention est attribuée à Guido ou Gui (voyez plus loin ce nom dans les notices).

Voici en quoi consistait la découverte attribuée à Guido :

D'après Quintilien, les Grecs avaient pour solfier quatre syllabes ou dénominations des notes qu'ils répétaient à chaque *tétracorde*, (2) comme nous en répétons sept à chaque octave. Ces quatre syllabes étaient les suivantes : te, ta, the, tho (3). Selon l'opinion commune, Guido ayant substitué son *hexacorde*, système composé des six sons, au tétracorde ancien, substitua aussi, pour solfier, six autres syllabes aux quatre autres

(1) *La solmisation :* Méthode comprenant la réunion des principes qui servent à faire connaître et nommer exactement les sept notes de la gamme :

Ainsi que le mot *alphabet*, qui est tiré du nom des deux premières lettres grecques, *alpha* et *betâ*, ce mot fut formé de cette façon, *sol-mi-sation*, parce que la première note de l'échelle diatonique du système grégorien était un *sol*.

(2) Ce système s'appelait tétracorde, parce que les sons qui le composaient étaient au nombre de quatre.

(3) *Traité de musique d'Aristide Quintilien.*

que les Grecs employaient autrefois. Ces syllabes étaient : ut, ré, mi, fa, sol, la, tirées de la première strophe de l'hymne à St-Jean, composé par Paul Diacre, où elles se trouvaient placées au commencement et au milieu des vers de la manière suivante :

Ut queant laxis *ré*sonare fibris,
*Mi*ra gestorum *fa*muli tuorum,
*So*lve polluti *la*bii reatum,
Sancte Joannes.

Le *si* n'a été inventé et ajouté à la gamme que plusieurs siècles après (1).

Parmi les savants qui ont traité de la vie et des ouvrages de Guido, M. Fétis ne partage pas l'opinion de ceux qui lui attribuent l'invention des notes de la gamme tirées de l'hymne de Saint Jean-Baptiste : « Il suffit de lire avec quelque attention, dit-il, le passage de la lettre du moine de Pomposa à Michel, où se trouve la citation de cet hymne, pour acquérir la conviction qu'il n'a point prétendu y attacher le sens qu'on lui donne : « Si vous voulez imprimer dans votre mémoire un son ou neume (2) pour pouvoir le retrouver partout et dans quelque chant que

(1) Avant l'invention de la syllabe *si*, la solmisation ne pouvait se faire naturellement ou par muances, c'est-à-dire par changements de syllabes, toutes les fois que le chant procédait de *fa* à *ut*, ayant le *si bémol* intermédiaire, lequel était alors appelé *fa*. Il en était de même lorsque le chant procédait de *sol* à *ré*, ayant le *si* naturel intermédiaire : ce *si* était appelé *mi*.

Ces différentes manières de solfier se nommaient *déductions*, et le genre de la déduction s'appelait *propriété : propriété de nature* comme *ut, ré, mi, fa, sol, la ; propriété de bémol* comme *fa, sol, la, si b, ut, ré,* qui s'exprimait alors par les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* transportés sur les notes *fa, sol, la, si b, ut, ré,* et *propriété de bécarre,* comme *sol, la, si, ut, ré, mi,* qui s'exprimait aussi par ces syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* que l'on transportait alors sur les notes *sol, la, si, ut, ré, mi.*

(2) *Neume*, terme de plain-chant : récapitulation du chant d'un mode, qui se fait à la fin de l'antienne, sans y adapter de paroles, comme étant un trait de jubilation.

Beaucoup d'anciens auteurs qui ont traité du *plain-chant* ou de la musique avant l'introduction de la syllabe *si*, ne sont point compris maintenant par la plupart des musiciens; les exemples donnés pour l'intelligence du texte y sont disposés d'après les règles des déductions des muances, et selon leurs propriétés. Tout demi-ton qui, dans la musique moderne, se forme au moyen de *si ut* ou du dièze, y est exprimé par les syllabes *mi fa*; tout demi-ton, qui se forme au moyen de *ut si*, *si bémol la*, ou par un bémol, y est exprimé par *fa mi*; ce qui fait que si dans la musique moderne on voulait chanter une gamme chromatique ascendante

ce soit (connu de vous ou ignoré), de manière à l'entonner sans hésitation, il faut mettre dans votre tête la teneur d'une mélodie très-connue, et, pour chaque chant que vous voulez apprendre, avoir présent à l'esprit un chant du même genre, qui commence par la même note, comme, par exemple, cette mélodie dont je me sers pour enseigner aux enfants qui commencent et même aux plus avancés :

Ut queant laxis, etc.

Ainsi, ce n'est qu'un conseil que Guido donne à Michel, lui laissant d'ailleurs le soin de choisir quelque autre mélodie bien connue *(alicujus notissimæ symphoniæ)*, s'il en est qui lui soit plus familière, etc. »

Il en est de même d'autres inventions attribuées à Guido et qui, selon M. Fétis, ne peuvent lui appartenir ; d'abord la théorie de la solmisation par l'*hexacorde* et les muances, vu qu'en plusieurs endroits de ses écrits Guido déclare qu'il y a sept sons dans l'échelle musicale et qu'il faut sept lettres ou caractères pour les représenter. « Il y a nécessairement sept notes ou sept sons dans le chant (dit-il), comme il y a vingt-quatre lettres dans l'alphabet, etc. » Ensuite, le contenu du 5e chapitre de son traité de musique, *Le Micrologue*, est celui-ci : De l'octave, et pourquoi *elle ne renferme que sept notes*. Par ces motifs on ne peut pas non plus considérer Guido comme l'inventeur de la *Main musicale* (1), puisque cette méthode est intimement liée à celle de l'*hexacorde*.

Pour faciliter l'enseignement musical Guido imagina aussi une méthode

selon la méthode des muances, *ut ut dièze, ré ré dièze, mi fa fa dièze, sol sol dièze, la la dièze, si ut,* on serait obligé de dire continuellement, *ut, mi, fa, mi, fa, ut, mi, fa, mi, fa, mi, fa, ut,* et en descendant : *ut si si b, sol sol b, fa mi mi b, ré ré b, ut,* on devrait dire : *fa mi fa, mi fa mi, fa mi fa, mi mi fa, mi fa mi.*

Il fallait dans ce temps-là une longue expérience pour distinguer à quel genre de propriété appartenait un passage de mélodie en raison des accidents qu'il comportait. De là nous est venu le proverbe . *ignorant par nature ainsi que par bécarre.*

Aux difficultés des muances, il faut encore ajouter celles que faisaient naître les accidents sous-entendus, lesquels souvent n'étaient point écrits, surtout dans le chant grégorien.

Le système de solmisation par les nuances est resté en vogue jusqu'en 1650, et n'a été entièrement abandonné que dans le commencement du XVIIIe siècle.

(1) Voici en quoi consiste cette méthode de la *Main musicale :*

Les cinq doigts de la main étant ouverts, représentent les lignes et les intervalles sur lesquels l'index de l'autre main se promène pour indiquer aux élèves la note qu'ils doivent entonner.

qui consistait à trouver les intonations au moyen d'un *Monocorde* (1), instrument sur lequel était marquées les lettres représentatives des notes. Un chevalet mobile se plaçait sur la lettre de la note qu'on cherchait, et la corde pincée donnait l'intonation.

Pour la vie et les ouvrages de Guido on peut consulter aussi : 1° De Murr, *Notitia duorum codicum Guidonis aretini;* 2° Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, au mot *Aretino;* 3° Kiesewetter, *Geschichte der Europäisch-Abendländischen oder unserer heutigen Musik (Histoire de la musique de l'Europe occidentale);* 4° Forkel *(Histoire générale de la musique).*

On trouve encore des détails biographiques sur Guido dans les annalistes de l'ordre des Camaldules : Razzi, Guido Grandi, Ziegelbauer, et puis en dernier lieu dans Mittarelli et Costadon.

En 1811, Angeloni publia une monographie de Guido, sous le titre : *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restoratore della scienza e dell' arte musica.*

(1) *Monocorde.* Instrument de musique à une seule corde, pour faire connaître les différents intervalles, mais dont Guido fit un régulateur de chant, en y plaçant des chevalets mobiles.

CHAPITRE VII.

Notation musicale. — Musique mesurée. — L'harmonie au moyen-âge. — La Diaphonie. — Le Discantus ou Déchant. — Auteurs qui ont donné des tables avec les explications nécessaires de la notation musicale au moyen-âge. — Le nom de Contrepoint *substitué à celui de* Déchant. *— Noms des compositeurs qui ont les premiers introduit des perfectionnements dans l'harmonie.*

Les anciens peuples, particulièrement les Égyptiens et les Grecs, se servaient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique(1); les Latins les imitèrent dans cette pratique, et, depuis l'invasion des peuples du Nord, les notations saxone et lombarde primitives (2), celle formée par St-Grégoire avec les sept premières lettres de l'alphabet romain, et quelques systèmes particuliers, surtout celui de Hucbald, étaient en usage chez les chrétiens, en sorte qu'il y eut alors fort peu d'uniformité dans le chant de l'église.

On a considéré longtemps Guido comme l'inventeur de la notation

(1) Alypius, Aristide Quintilien, Gaudance le philosophe, Bacchius et Boëce ont donné des tables avec les explications nécessaires de la notation musicale des Grecs. Voyez aussi : *Exposition de la sémiographie ou notion musicale des Grecs*, par Perne.

(2) Le système de notation celtique, en usage chez les anciens bardes, paraît avoir été longtemps ignoré des historiens de la musique.

actuelle du plain-chant; mais les ouvrages mêmes de ce moine démontrent le contraire. D'abord les manuscrits du *Micrologue* et de la lettre au moine Michel dont les exemples de musique sont notés, tantôt avec les lettres du Pape Grégoire, et tantôt en signes lombards tronqués placés sur une ligne; ensuite l'*antiphonaire* de Guido (manuscrit du XIIe siècle) qui est noté avec quatre lignes dont une (pour *fa*) est rouge, l'autre (pour *ut*) est verte, et les deux autres, placées dans l'intervalle et au dessus, sont tracées simplement dans l'épaisseur du vélin et sans couleur. Les signes de notation placés sur ces lignes ne sont, d'après l'opinion de M. Fétis, que des modifications de la notation lombarde qui ont donné naissance à la notation régulière du plain-chant (1).

Dans le cours du XIe siècle on inventa de nouveaux signes pour écrire le discours musical qui, au lieu de procéder par notes égales, fut soumis aux lois de la mesure et du rhythme (2). Ces signes étaient la *longue*, la *brève* et la *semi-brève*, auxquelles on ajouta ensuite la *minime*, et plus tard (XIVe siècle) la *maxime*. Quant à l'harmonie, tout le système consistait alors à faire marcher l'accompagnement en quintes au dessus et en quartes au dessous du chant, par mouvement semblable; c'est ce qu'on appelait la *diaphonie*. Saint Isidore, archevêque de Séville, qui vivait au VIIe siècle, en parle déjà dans ses *Sententiæ di musicæ*, et Hucbald en donne les définitions dans son livre : *Musica enchiriades*

(1) Pour la notation au moyen-âge, on peut consulter : 1° *De cantu et musica sacra* de l'abbé Gerbert; 2° *Lexicon diplomaticum* etc., de Jean-Ludolf Walther; 3° *L'histoire de l'harmonie au moyen-âge*, par M. De Coussemaker; 4° *Le Résumé philosophique de l'histoire de la musique* de M. Fétis, etc.

(2) Quelques écrivains font remonter l'origine de la musique mesurée au IXe siècle, et citent à l'appui une chanson latine sur la bataille de Fontenay (842), par Angelbert, soldat franc qui y combattit, et rapportée par l'abbé Lebeuf dans son *Recueil des divers écrits pour servir d'éclaircissements à l'histoire de France*. Cette pièce, qui est en notation saxone, et que Lebeuf rapporte en entier (pages 165 et 168, vol. I) a pour titre : *Versus de bella qui fuit Fontanatæ*, et se trouve à la bibliothèque impériale de Paris sous le N° 1154. On rencontre dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* de M. Fétis, l'indication d'autres mélodies rhythmées appartenant également au IXe siècle, à savoir : 1° une lamentation sur la mort de Charles le Chauve (*Planctus Karoli*), notée à la manière saxonne; 2° la complainte de l'abbé Hugues aussi notée; 3° la chanson de Godeschalch; 4° la complainte de Lazare, par Paulin; 5° la chanson du duc Henri par le même. Un manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris (N° 1154) renferme ces curieux morceaux.

écrit au commencement du Xe siècle, ainsi qu'un exemple de diaphonie à quatre voix composé d'une succession de quintes d'une part, et d'octaves de l'autre (1). Guido a traité aussi de la diaphonie dans le 18e chapitre de son *Micrologue* (2).

Ce fut encore dans le XIe siècle que l'on commença par mêler ensemble dans l'harmonie des intervalles de nature différente, et d'éviter plus ou moins les progressions de quintes par mouvement semblable (3); ce nouveau procédé qui fit place à la diaphonie recut le nom de *Discantus* (4), en vieux français *déchant* (5). A dater de cette époque l'art d'écrire se

(1) Les notions de cette harmonie barbare se sont répandues en Italie, à ce qu'on suppose, peu de temps après l'invasion de ce pays par les Lombards.

(2) La *diaphonie* était quelquefois désignée par le mot *organum*.

(3) Le plus ancien spécimen d'une harmonie quelque peu régulière est un morceau de chant à deux parties et en notation lombarde, qui se trouve dans un manuscrit du XIe siècle (N° 1139, page 78) à la bibliothèque impériale de Paris, et que M. Fétis a fait connaître le premier dans son *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. On y voit les parties se mouvoir par mouvement contraire, et passer de la quinte à l'octave, de la tierce à la quarte, de l'unisson à la tierce, etc.

Un ouvrage précieux à consulter pour cette époque est celui de M. De Coussemaker, (déjà cité) *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*.

(4) *Discantus* ou *discant* : Double chant (du grec *dis* doublement, et du latin *cantus*, chant). On appelait aussi *discant*, l'espèce de contrepoint impromptu, que chantaient au lutrin les parties supérieures, sur le ténor ou la basse.

Avant le XIVe siècle on appelait *déchanteurs* ceux qui ne faisaient qu'arranger sur le plain-chant ou sur une mélodie mondaine une harmonie à 2 ou 3 voix.

(5) Au XIVe siècle le nom de contrepoint fut substitué à celui de *déchant*, pour désigner l'art d'écrire en harmonie de plusieurs parties.

Le traité de contrepoint par Jean de Muris, intitulé *De discantu*, est considéré parmi les ouvrages de ce genre comme le plus complet et le plus important de cette époque.

Guillaume Dufay est, de l'avis de M. Fétis, celui qui partage avec Binchois et Jean Dunstaple[*] la gloire d'avoir épuré l'harmonie, et de l'avoir affranchie des formes grossières et des successions de quintes, d'octaves et d'unissons qui entachent les productions des plus habiles musiciens du XIVe siècle, tels que François Landino de Florence, Jacques de Bologne, Guillaume de Machault, etc.

Martin-le-Franc, poète français, qui écrivait de 1436 à 1439 un poème intitulé

[*] Guillaume Dufay, de Chimay, fut ténor de la chapelle de Clément VII, à Avignon, antérieurement à 1380. Il resta au service des Papes jusqu'au pontificat d'Eugène IV, et mourut à Rome en 1432. — Gilles ou Égide Binchois, de Binche, petite ville du Hainaut, son lieu de naissance, était second chapelain de la chapelle de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, en 1452. Tinctor (le Teinturier) le cite avec Dufay, et Dunstaple comme ayant eu pour élèves quelques-uns des plus grands musiciens du XVe siècle, tels que Jean Ockeghem, J. Regis, Busnoi, etc. — Dunstaple naquit dans un bourg d'Ecosse dont il prit le nom.

développa graduellement jusqu'au moment où l'harmonie dissonnante fut trouvée et donna naissance à la tonalité moderne.

Le champion des Dames, y rappelle dans les vers suivants les perfectionnements introduits dans la musique par *Dufay* et *Binchois* :

Tapissier, Carmen, Cesaris [A]
N'a pas longtemps si bien chantèrent
Qu'ils ébahirent tout Paris
Et tout ceux qui les fréquentèrent :
Mais oncques jour ne déchantèrent
En mélodie de tel chois
(Ce m'ont dit ceux qui les hantèrent)
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois*
Car ils ont *nouvelle pratique.*
De faire *fusque concordance*
En haute et en basse musique
En *feinte,* en *pause,* et en muance [B].

[A] Noms de trois musiciens français du XIVe siècle, inconnus aux historiens.
[B] La *feinte* (retard de consonnance) ; la *pause* (la notation).

CHAPITRE VIII.

Chants populaires. — Bardes, Joculatores, Jongleurs, Troubadours, Trouvères, Ménestrels, Minnesingers, etc.

D'après l'opinion des principaux érudits, l'origine des chansons populaires en langue vulgaire date également du XIe siècle (1); vers le même temps les troubadours, originaires de la Provence, et qui succédèrent aux bardes (2) et aux *jogulatores*, nommés dans la suite

(1) Dès le XIe siècle, au dire des auteurs de l'*Histoire littéraire de la France* (T. VII), les jeunes filles entonnaient après les offices des chansons badines en langue vulgaire, qu'elles chantaient aussi à la suite des processions, et lorsque ces mêmes processions s'arrêtaient pour prendre quelque repos. Il se trouve deux passages notés de chansons de cette espèce avec paroles, dans le 9e chapitre du traité du chant mesuré de Francon de Cologne.

(2) On nommait *bardes* chez les anciens Gaulois ceux qui faisaient profession de la poésie. Ce nom leur était venu, selon Festus, d'un mot celtique, qui signifiait un *chantre*, ou *chanteur*. Les bardes étaient également très-respectés chez les Germains, les Bretons et les Calédoniens (Ecossais).

On cite comme le plus ancien monument de la poésie lyrique bretonne qui soit parvenu jusqu'à nous, un poème héroïque intitulé *Gododin*, par un barde breton appelé Aneurin Grawdrydd, qui vivait en 510 et prit part à la défense désespérée de sa patrie contre les Anglo-Saxons. Il fut chef des Gododiniens, bardes guerriers, qui, la harpe ou la hache à la main, exaltaient le courage de leurs compatriotes par

jongleurs (1) se répandirent dans toute la France méridionale; *lou gai*

leurs chants ou par leur valeureux exemple. (Voyez : *Tableau de littérature du Nord*, par M. Eickhoff, p. 98.)

Aneurin était frère de Gilbas Albanius, le plus ancien historien breton.

Les auteurs anciens : Possidomius, d'Aspamée, Strabon, Diodore de Sicile, Lucain, Corneille, Tacite, Ammien, Marcelin, ont fait l'éloge des bardes gaulois; ils ont vanté leur talent pour la poésie, et pour la musique. Au mérite de composer des vers, ils ajoutaient celui de les chanter en s'accompagnant de la lyre.

Dans la suite des temps, les bardes gaulois se trouvèrent confondus avec les Druides, corps de savants, qui comprenait tous les gens de lettres qu'on voyait dans les Gaules. Les Druides étaient à la fois les prêtres, les philosophes, les théologiens, les jurisconsultes, les médecins, les rhéteurs, les orateurs, les mathématiciens, les géomètres, les astrologues des Gaulois. Ils se formaient aux sciences sans rien écrire. Lycurgue, Pythagore et Socrate ont suivi la même maxime, et n'ont rien laissé par écrit. Sans cet étrange caprice, dit un écrivain, les Gaules nous auraient peut-être donné des Euclide, des Aristote, des Ptolomée, des Platon, etc.

La secte des Druides se conserva dans les Gaules jusque sous le règne des empereurs chrétiens, au commencement du IVe siècle. (*Hist. litt. de France*, t. I, et Roquefort, *Poésies de Marie de France;* voyez aussi l'abbé de la Sue, *Essai sur les bardes, les jongleurs et les trouvères*). Quand aux bardes, lorsque Jules César fit la conquête de la Gaule, ils s'enfuirent devant les vainqueurs. La Bretagne devint leur asile jusqu'au moment où les barbares sortis du nord, chassèrent les Romains.

(1) Voici d'après M. Fuerison (*Histoire de la Littérature française au moyen-âge*) l'origine des jongleurs :

« Dès les temps les plus anciens, un des plaisirs favoris des habitants de ces contrées (le nord et le sud de la France) était d'entendre réciter et surtout chanter des vers; ils avaient des chanteurs et des musiciens dont la présence égayait le repas du riche, et nous y voyons encore paraître sous le règne des princes visigots des lyristes et des choristes, qui figuraient dans toutes les fêtes [A]. Le nom latin de *joculatores* ou joueurs, amuseurs, était appliqué à une partie de ces chanteurs, qui étaient en même temps des mimes, et auxquels des auteurs chrétiens reprochent de choisir des sujets voluptueux et obscènes. De ce nom vinrent ceux de *jonglau* et *jongleor*, qu'on rencontre dans les deux dialectes romans, et qui prouvent que ces réciteurs publics avaient survécu à la chûte de l'ancienne société tout en subissant une transformation notable, puisque les sentiments guerriers et religieux qu'ils exprimaient, étaient ceux d'une époque nouvelle; pareils aux rapsodes de la Grèce antique, ils composaient eux-mêmes quelques-uns des poèmes qu'ils allaient répéter de château en château. C'est à eux que sont ordinairement attribués les poèmes chevaleresques que l'on appelait chansons de jongleurs (*cantilena joculatorum*), etc.

Dans la suite, les jongleurs se divisèrent en deux classes bien distinctes; d'abord

[A] Sidonius (ép. t. I, 2) désigne deux espèces de compositions musicales consacrées au plaisir, *tympanistria* et *psaltria*. Il ajoute que ce genre de morceaux était banni de la cour du roi, et remplacé par des chants d'un ordre plus élevé.

saber (la gaie science) (1) que professaient ces aimables docteurs, fit le tour de l'Espagne, de l'Italie (2), de la France septentrionnale et même de l'Angleterre; partout elle eut des prosélytes, et la poésie italienne, illustrée plus tard par le Dante et Pétrarque, lui dut son origine (3).

ceux qui accompagnaient les troubadours dans les cours et chez les grands seigneurs; les autres, espèce de batteleurs qui allaient chanter dans les carrefours, récitaient des romans pour le peuple, et dont les jeux consistaient en tours de passe-passe, ou par eux-mêmes, ou par les singes qu'ils avaient avec eux.

Giraut de Calanson, troubadour gascon du XIIIe siècle (Voyez Millot T. III, p. 28) en donnant dans une de ses pièces des conseils à un jongleur, lui recommande de joindre le talent de faire des tours d'adresse à tous les autres. « Sache, lui dit-il, bien trouver, bien rimer, bien proposer un jeu parti, sache jouer du tambour et des cimbales, et faire retentir la symphonie ; sache jeter et retenir de petites pommes avec des couteaux, imiter le chant des oiseaux, faire des tours avec des corbeilles, faire attaquer des châteaux, faire sauter (sans doute des singes) au travers de quatre cerceaux, jouer de la citole et de la mandore, *manicorde* ou *manichordion* (sorte d'épinette), de la guitare, garnir la roue avec dix-sept cordes, (Millot suppose que c'était une espèce de vielle) jouer de la harpe, et bien accorder la gigue pour égayer l'air du psaltérion. (La gigue, espèce de musette, selon quelques-uns, « ou plutôt, d'après M. Ginguené [hist. litt. d'Italie] un instrument à cordes qui s'accordait fort bien avec la harpe, comme on le voit par ces vers du Dante, cités par *La Crusca*, dans son vocabulaire, au mot *giga* :

E come giga ed arpa, in tempera tesa
Di molte corde, fan dolce tintinno
A tal da cui la nota non è intesa).

Après avoir donné les conseils, Giraut de Calençon nomme ensuite plus de cent histoires ou romans que le jongleur doit être en état de raconter.

(1) *Lou gai saber*. On entendait par ce mot non-seulement l'art des troubadours, mais ce mélange de politesse, d'esprit et de galanterie qui régnait en Provence dans le siècle où ils fleurirent.

(2) Souvent après avoir fait admirer et payer leurs chants dans le midi de la France, les troubadours visitaient l'Italie et l'Espagne; leur réputation les précédait et s'y accroissait encore. En Italie surtout les petites cours, qui s'y élevèrent bientôt sur les débris des républiques, leur offraient les mêmes amusements et les mêmes avantages que celles de la France. Pour mieux goûter leurs chants, on apprenait leur langue ; et les noms et les vers de plusieurs poètes nés italiens et espagnols, sont placés honorablement parmi les noms et les vers des troubadours, tels sont le fameux Calvo de Gènes, Sordel de Mantoue, Barthélemi Giorgi de Venise, etc. (Voyez Ginguené, *hist. litt. d'Italie*, T. I p. 272, et l'*Histoire des troubadours*, par l'abbé Millot).

(3) Pétrarque et le Dante nourrirent leur enfance poétique des compositions de la langue d'*oc;* mais ils s'élevèrent plus haut par l'étude de l'antiquité. Sordel et

Longtemps les chants simples et naïfs de ces poètes au langage harmonieux ne roulèrent, à l'imitation des poésies arabes, que sur l'amour et les plaisirs champêtres (1), et ce fut seulement lors de la ligue contre les Albigeois (2), qu'ils chantèrent les exploits guerriers, enflammèrent le courage des guerriers, et les appelèrent aux combats. « Depuis lors, dit M. Villemain, la poésie des troubadours n'est plus qu'une complainte haineuse et vengeresse; elle n'est plus qu'une protestation contre la perte de la liberté du midi, et l'ascendant toujours croissant de la France (3). »

Virgile sont les maîtres révérés; mais c'est Virgile qui est le guide suprême et la source de toute poésie, le large fleuve de bien dire :

. . . . . quella fonte
che spande di parlar si largo fuime (inf. cant. I).

(Emile Delaveleye.)

(Histoire de la langue et de la poésie provençale.)

« Les *canzoni* de Pétrarque, dit M. Ginguené, sont des odes dont il emprunta » la forme aux troubadours, mais en les élevant à toute la hauteur du genre lyri- » que. » Parmi ces *canzoni,* Pétrarque paraît avoir préféré celles qu'il appelait les *trois sœurs.* Les yeux de Laure font le sujet de ces trois odes, qui sont les 18e, 19e et 20e du recueil.

(1) Il existe une volumineuse collection d'anciennes chansons nationales des Arabes, intitulée *Aghâny,* et formée par *Aboul Faradge Aly,* fils d'Alhboieïn, natif d'Ispahan, mort en 966 de l'ère vulgaire. Ce savant a ajouté à la plupart des chansons des commentaires qui contiennent les renseignements les plus curieux et les plus exacts sur les mœurs des anciens Arabes.

MM. de Ginguené, de Sismondi et Villemain admettent l'influence arabe sur la littérature provençale. MM. Schegel et Munck sont de l'opinion contraire.

(2) Cette guerre dura 20 ans, et ce fut Saint Louis qui recueillit le comté de Toulouse.

« En parcourant les poètes de cette époque, dit M. de Laveleye *(Histoire de la » littérature provençale),* on est pour ainsi dire transporté sur le champ de bataille. » On assiste aux ravages des belles campagnes de la Provence, à la prise des villes, » aux massacres des populations. On peut suivre pas à pas les luttes sanglantes où » la barbarie du moyen-âge devait écraser la trop précoce civilisation du midi et » ses idées trop avancées déjà et hostiles à l'ordre général des choses existan- » tes, etc. »

(3) Les chants d'amour des troubadours étaient de plusieurs espèces, la plupart d'invention provençale, et qui, nés parmi les troubadours, reçurent d'eux leurs noms et leurs différents caractères. Ils donnèrent d'abord le titre de vers à presque toutes leurs pièces; ils appelèrent sonnets, des pièces dont le chant était accompagné du son des instruments; les *albos* et les *serenas* étaient des chansons dans lesquelles un amant exprimait ou l'attente de l'aube du jour, ou l'effet que produi-

Tandis que l'Allemagne eut ses *Minnesingers* (1), et l'Angleterre ses Ménestrels (2), la France du nord et les Pays-Bas eurent leurs trouvères (3), poètes qui, dans leurs productions lyriques, se servaient de la langue d'*oil* (roman wallon ou *Welche*) (4), formée, à ce qu'on prétend,

sait en lui le retour du soir. Il avait soin de ramener en refrain à chaque couplet ou strophe dans l'une le mot *alba*, dans l'autre *el sers* (le soir). Ensuite venaient *la canso* ou chanson, *le planh* ou complainte, le *tenson* ou chant dialogué, etc. (Voyez, *Choix de poésies originales des troubadours*, par M. Raynouard.) « Les strophes provençales, telles que nous les montrent le *Canso*, le *Planh* et le *Tenson*, observe M. Moke (*Hist. de la litt. française* T. I. p. 32), ont une coupe déjà symétrique et savante qui devient d'autant plus gracieuse et plus mobile, que le mouvement littéraire se développe davantage. Sous ce rapport les Provençaux l'emportent même sur les poètes de l'antiquité, dont les combinaisons lyriques sont loin d'atteindre à la même variété de formes. Et ce qui rendait plus remarquable encore l'artifice de chaque stance, c'était un genre de mérite inaperçu pour nous, mais attesté par tous les témoignages contemporains : la cadence du vers, son mouvement, sa coupe suivaient en quelque sorte l'air, ou, comme on le disait alors, le *son* sur lequel on devait le chanter, les notes longues et brèves tombant sur des syllabes de mesure correspondante, les repos sur les intervalles de la phrase, et l'œuvre du poète se mariant dans toutes ses parties à celle du musicien. »

La composition des morceaux écrits avec ce raffinement extraordinaire, suppose, on le conçoit, les talents réunis du chant et de la versification ; mais cette réunion était naturelle, puisque la poésie se chantait presque toujours au lieu de se déclamer. »

(1) Les *Minnesingers* dans leur langage rustique prirent pour modèle la poésie des troubadours. Dans le nombre de ces poètes-musiciens allemands, les plus fameux des XIIe et XIIIe siècles se distinguent Wolfram d'Eschenbach, Walther von Vogelweide, Rodolphe de Rotenbourg, Ulric de Lichtenstein, le fameux chevalier Tannhäuser, issu d'une famille noble de Franconie, et dont la chanson ainsi que la légende populaire ont inspiré à Richard Wagner le sujet de son opéra.

M. F^r^ Henri Hagen a publié une grande collection de chansons des Minnesingers allemands.

(2) Les Ménestrels anglais imitèrent également dans leurs chants les formes et les idées de la poésie provençale ; ils avaient le droit d'entrer dans les maisons des prélats, des comtes et des barons ; on leur devait le vivre et le couvert, et ils s'acquittaient en chansons.

(3) Vers la fin du XIe siècle, la Flandre, le Brabant et le Hainaut eurent déjà leurs trouvères dont les compositions les plus remarquables étaient les chansons de gestes et les chroniques rimées. Voyez l'intéressant ouvrage de M. Arthur Dinant : *Trouvères de la Flandre et du Tournaisis.*

(4) Dans l'œuvre des trouvères, dit M. Villemain *(Cours de littérature française)*, il n'y a de poésie qu'un certain mètre, une versification fort grossière, point d'harmonie, peu d'images, leurs vers sont des lignes de convention. Tandis que dans la

des combinaisons du latin corrompu, de dialectes germaniques et celtiques; la langue d'*Oc* ou roman provençal, plus harmonieuse, et qui se rapproche davantage de l'italien et de l'espagnol, était cultivée par les troubadours (1).

Les trouvères et les ménestrels ou ménétriers (2) qui accompagnèrent les croisés à la terre sainte, importèrent en Europe les ornements de chant, dont les peuples de ces contrées surchargèrent leurs mélodies (3); insensiblement ces nouvelles formes s'introduisirent à l'église, et le chant grégorien perdit peu à peu son caractère austère et sa belle simplicité. Un décret du Pape Jean XII daté de l'année 1322 blâme sévèrement cet abus.

poésie des troubadours, les vers sont des parties de musique : dans les œuvres des trouvères, la finesse naïve du récit tient la place du talent poétique. »

La langue *d'oil* est devenue la langue française actuelle. (Voyez Fauchet, *De l'origine de la langue et la poésie françaises.* — Ampère, *Formation de la langue française*).

Les deux dialectes de la langue romane (langue d'*Oc* et langue d'*Oil)* se subdivisèrent dans les contrées où ils étaient parlés, en plusieurs jargons ou patois : la langue romane des bords de la Méditerranée en languedocien, périgourdain, auvergnat; la langue romane des parties septentrionales, en bourguignon, champenois, picard, etc.

(1) Selon l'opinion de M. Raynouard, la langue des troubadours fut fixée et même perfectionnée avant que les autres langues néo-latines eussent atteint leur fixité et leur perfectionnement. (Voyez aussi : Mary-Lafont, *Tableau historique et littéraire de la langue parlée dans le midi de la France,* ouvrage couronné par l'Institut dans la séance du 3 mai 1841; — Schlegel, *Essai sur la littérature provençale;* — Villemain, *Cours de littérature française.*)

(2) Les jongleurs, les conteurs et les trouvères était désignés au moyen-âge sous le nom de Ménétriers.

(3) Parmi ces ornements on a conservé ceux connus actuellement sous le nom de *trilles*, *groupes*, *appogiatures.*

La plupart des instruments de musique adoptés en Europe depuis le XIIe siècle furent également rapportés d'Orient par des trouvères ou ménétriers.

CHAPITRE IX.

Notions historiques sur les troubadours, trouvères, ménestrels ou poètes-musiciens les plus fameux, qui vécurent dans le XIe, XIIe et XIIIe siècles. — Dames-poètes des provinces du sud et du nord de la France. — Instruments de musique et notation musicale en usage aux XIIe et XIIIe siècles, parmi les troubadours et les trouvères. — Poésies d'Abeilard. — Les rois des ménestrels ou des ménétriers. Origine de la ménestraudie. — Institutions poétiques appelées Puys, Cours d'amour, *Académie* del gai saber, jeux floraux, *etc. — Troubadours et trouvères souverains et grands seigneurs. — Ecrivains à consulter pour tout ce qui concerne la poésie au moyen-âge.*

TROUBADOURS.

I.

Bernard de Ventadour, troubadour du XIIe siècle, était fils d'un domestique de la famille de Ventadour, d'où lui est venue la qualification ajoutée à son nom. Il fut admis dans la société des grands à cause de ses talents en poésie et en musique. La plupart de ses poésies sont adressées à la belle Agnès de Montluçon, vicomtesse de Ventadour, ainsi qu'à Eléonore de Guyenne, devenue en 1152 duchesse de Normandie, après avoir été reine de France et répudiée par Louis VII. On a conservé

environ cinquante chansons manuscrites de ce troubadour, et seize ont leurs mélodies notées.

Guillaume Rainols, poète satirique, naquit à Apt dans le comté de Forcalquier. « Un don naturel, plus précieux que celui de la satire, dit le biographe provençal, contribuait à ses succès, c'était celui de la musique; jamais il ne publiait un sirvente, qu'il ne le chantait sur un air nouveau et de sa composition *(e si foz a toz sos sirventes sons nous.)* »

Cadenet, né à Cadenet, bourg situé à trois lieues d'Aix, sur la rive droite de la Durance, vers les années 1156 ou 1157. Son nom était Elias.

On possède environ 80 pièces de Cadenet; M. Raynouard en a publié six.

Guillaume Figuières. Ce troubadour naquit à Toulouse, vers la fin du XIIe siècle. Quand cette ville tomba au pouvoir des Français, il suivit la colonie des troubadours qui se réfugiaient dans la Lombardie; *(e quant li Frances agron Tolosa, el s'en venc en Lombardia)*. Milan ayant fermé ses portes à l'empereur Frédéric II, Figuières publia un *sirvente* contre cette ville; ce sirvente offre un nouvel exemple de l'emploi de la langue provençale dans les chants populaires de l'Italie au XIIIe siècle.

Dans un sirvente en l'honneur de l'empereur Frédéric II : « que Dieu, dit-il, lui conserve toutes ses possessions, et à moi, Figuières, la joie que me donnent mes amis et mes amies. »

(Lo sans Dieu li gart tota sa manentia,
e a mi don dreus gaug d'ami e d'amia.)

M. Villemain (*Cours de littérature*) a rendu hommage au talent du troubadour Guillaume de Figuières; et le Tassoni, dans ses commentaires sur Pétrarque, cite en plusieurs endroits des vers de ce poète.

Rambaud de Vachères ou de Vaqueiras, naquit entre les années 1155 et 1160 au comtat de Venaissin. On cite particulièrement de ce troubadour les stances sur la mort de Béatrix de Monferrat.

Rambaud partit en 1202 pour la croisade avec le marquis de Monferrat, époux de Béatrix.

Aimeric de Péguilain ou de Pingalan. Ce troubadour arriva en Italie vers 1201, chez Boniface III, à Monferrat. L'Italie supérieure était alors occupée des préparatifs de la croisade de 1232, dont Boniface devait être le chef.

Pétrarque a fait mention d'Aimeric dans le 4me chant de son *Triomphi d'amore* (Triomphe de l'amour), lorsqu'il dépeint, à la suite du char sur

lequel est monté le jeune dieu, les poètes qui ont le plus dignement honoré son culte : « Je vis Pindare, Anacréon, Virgile, Ovide, Tibulle; ensuite, parmi les nombreux troubadours je vis à leur tête Arnaud Daniel, grand-maître en amour, Rambaud de Vaqueiras, Aimeric de Péguilain, Bernard de Ventadour, Anselme Faidit. »

(Amerigo, Bernardo, Ugo et Anselmo,
E mille altri ne vidi a cui la lingua
Lancia e spada fu sempre e scudo et elmo.)

Le fragment suivant en langue provençale est extrait d'une complainte qu'Aimeric de Péguilain composa sur la mort de Béatrix d'Este, femme de son bienfaiteur, le marquis Guillaume de Malaspina; nous le donnons accompagné de la traduction libre, d'après M. Emeric David :

Qu'el siens solatz era gays e chauritz,
E l'aculhir de bien siatz vengutz
E sos parlars fis et aperceubutz,
E'l respondre plazens et abelhitz,
E sos esgars dans un pauc en rizen,
De totz bos ayps avia mais ab se
Qu'autra del mon e de beutat socre (1).

TRADUCTION :

« Que sa conversation était gaie et choisie, son accueil gracieux et prévenant, son langage pur et bien conçu : que ses réponses étaient aimables et faites pour plaire, que ses regards étaient doux et sagement riants, ses politesses élevées et distinguées! De tous charmants attraits et de beauté, elle possédait plus à elle seule qu'aucune autre femme du monde, j'en suis persuadé. »

(1) Dans la langue provençale toutes les lettres étaient articulées, excepté l'*u*, quand il se trouvait placé après un *g* ou *q*, dont il ne faisait alors que durcir le son. L'*e* n'a jamais parfaitement le son de l'*e* muet français. La lettre *u* se prononce *u*, si elle est seule ou suivie d'une autre voyelle dans la même syllabe; précédée, au contraire, d'une autre voyelle, elle se prononce *ou*. La pénultième syllabe d'un mot peut être longue, quelle que soit la voyelle finale, et toutes les voyelles peuvent être muettes comme l'*e* muet francais à la fin des mots. Les troubadours pouvaient à leur choix élider ou ne pas élider une des deux voyelles, qui se rencontraient et appartenaient à des mots différents.

Plus loin Aimeric ajoute :

« Qui honorera et protègera comme elle les beaux ouvrages des troubadours? qui retirera plus noblement un indigent du malaise? qui goûtera et accueillera comme elle de belles chansons? qui composera comme elle de beaux airs si bien d'accord avec les paroles? et qui connaîtra si bien le véritable esprit de la galanterie. »

Giraud de Calençon, célèbre troubadour, né en Gascogne, florissait vers l'an 1173.

Aimeric de Sarlat. On le place au rang des troubadours les plus distingués pour la finesse de son esprit, la précision et l'harmonie de son style.

Pour aspirer au titre de troubadour, à cette époque il fallait savoir réciter des romans, jouer de divers instruments de musique, composer des vers, et braver les difficultés de la rime.

Giraud de Cabrière (XIIIe siècle). Dans une de ses pièces, ce troubadour reproche à un jongleur qu'il appelle *Cabra*, de mal jouer de la vielle; de plus mal chanter encore du commencement jusqu'à la fin; « mal t'as enseigné, dit-il, celui qui t'as montré à conduire les doigts et l'archet. Tu ne sais ni danser, ni escamoter comme fait jongleur gascon. »

Après ce début, le poète reproche au jongleur de ne savoir aucun des romans alors à la mode, dont il donne une liste très-étendue.

Pierre de Corbie ou de Corbiac, troubadour du XIIIe siècle. Dans un ouvrage intitulé *le Trésor de Maître de Corbia*, et composé de 840 vers alexandrins, il a soin de nous instruire des faits qui le concernent : « Parmi ces diverses connaissances, ce qu'il sait le mieux, c'est la musique; il a étudié le système des gammes et des sept changements de tons, suivant les différentes méthodes de Boëce et de l'Aretin. »

Tota la solfa sai los VII mudamens
Que don Gui e Boeci feron diversamens.

Il connaît les règles des accords, qui de deux sons bien unis n'en forment qu'un seul, (qu'am doas cordas paron una tan sonon dossamens), et par cette méthode, ajoute-t-il, je me suis rendu propre à toutes sortes d'amusements, à jouer des instruments de musique, à composer suivant l'usage, des lais, des chansons à refrain, des airs de toute espèce.

A l'étude des sciences, de l'histoire et de la mythologie, ce poète-musicien a joint celle des romans.

Il existe aussi de Pierre de Corbie une hymne à la Vierge, ou une espèce de paraphrase abrégée des litanies, en langue provençale :

Donna des Angels regina esperansa dels crezens....

(Notre-Dame, reine des Anges, espérance des chrétiens.)

Anselme ou Gaucelin Faidit, troubadour limousin, poète et musicien, ce que les Provençaux appelaient « de bons mots e de bon sons. » Il partit en 1190 pour la croisade, où Philippe-Auguste et Richard figurèrent ensemble. Faidit accompagna le roi Richard.

M. Raynouard a traduit en entier les stances sur la mort du roi Richard, par Anselme, en vers de dix syllabes, et il ajoute, « que la lyre plaintive et élégante de ce troubadour s'y est élevée jusqu'au ton de l'ode. »

Arnaud Daniel de Baucaire. Le Dante attribue la palme de la poésie provençale à ce troubadour dans deux genres différents et aussi nettement distincts que possible, qu'il désigne par *versi d'amore, e prosi di romanzi.* Ce qu'il nomme *versi d'amore,* ce sont les pièces lyriques consacrées à l'amour, qui furent nommées plus tard *cansas*; en italien *canzoni.* Quant aux *prosi di romanzi,* ce sont les poèmes narratifs plus ou moins longs, rimés de diverses manières, mais non, comme les *cansos,* en stances symétriques.

Giraud de Borneilh, troubadour limousin du commencement du XIIIe siècle. Borneilh, amoureux d'une dame de Ségur, ne lui avait pas inspiré de bien tendres sentiments. Dans ses lamentations, il s'écriait : « de même qu'une feuille d'étain fondue dans de l'azur donne plus de corps à la couleur, de même je deviendrais meilleur si la dame de Ségur daignait s'unir à moi. » On reconnait dans ce passage l'art de peindre sur verre et particulièrement celui de colorer les émaux, pour lequel la ville de Limoges, patrie de Borneilh, s'était déjà rendue célèbre plus de 150 ans avant la naissance de ce poète.

Suivant le Dante, *De l'éloquence vulgaire (De la volgare eloquenza)*(1), Bertrand de Born, Arnaud Daniel, Giraud de Borneilh ont donné l'exemple de ce langage épuré, noble, sublime, qui devait servir de modèle aux réformateurs de la langue italienne.

Le Dante qualifie aussi les ouvrages de Borneilh d'*illustre canzoni.*

Macrabus, troubadour du XIIIe siècle.

(1) Excepté le grec et le latin, toutes les autres langues étaient appelées vulgaires avant l'arrivée du Dante.

Voici un fragment d'une *pastourelle* de ce poète très-gracieusement versifié, et cité avec éloge par M. Emeric David dans l'*Histoire littéraire de France*.

L'autrier just' una sebissa
Trobei pastora mestissa,
De joi e de sen massissa.
Si com filha de vilana,
Cap' e gonel' e pelissa,
Yest e camiza treslissa
Sorlars e caussas de lana.

TRADUCTION.

« L'autre jour, près d'un plant de sabine, je trouvai une bergère, pleine de gaieté et d'esprit. Comme fille de villageoise, elle portait capote, jupon et pélisse, robe et chemise bien repassée, souliers et bas de laine. »

Perdignon, troubadour du XIIIe siècle, naquit dans un bourg du Gévaudan, nommé l'Espéron. Fils d'un pauvre pêcheur, il se trouva doué par la nature d'une voix agréable et d'un talent fécond pour composer des airs de musique; il parvint à jouer de plusieurs instruments, se livra d'abord à la profession de jongleur, et peu après, sentant en lui le génie poétique, il se plaça parmi les troubadours.

Giraud ou Guiraud Riquier, natif de Narbonne. Sa première pièce est datée de 1254. « Giraud Ricquier, dit M. Emeric David, a voulu laisser un nom dans tous les genres, où les troubadours les plus célèbres se sont illustrés. *Aubades*, *Pastourelles*, *Chansons*, *Brefs-doubles*, *Vers*, *Complaintes*, *Rétroances* (1), *Tensons*, *Sirventes*, *Epitres*, *Morales*, rien ne lui fut étranger. »

Giraud surnomma sa dame « *Bel deport*, » (beau délassement, de qui le nom fut toujours trompeur.)

En 1280, ce troubadour alla dans la Castille, auprès d'Alphonse X, roi et empereur.

Un des ouvrages où Giraud Ricquier a montré le plus de talent et d'esprit, est sa requête en vers, présentée au roi Alphonse de Castille, au nom des jongleurs-musiciens, et dans laquelle ils demandaient à être

(1) La *Rétroance* était une pièce à refrain, ordinairement composée de cinq couplets, tous à rimes différentes.

distingués par une dénomination particulière d'avec les jongleurs qui faisaient sauter des singes, des boucs et des chiens; le roi répondit pareillement en vers qu'il acquiesçait aux fins de la requête.

Pierre Cardinal, naquit au château de Veillac, dépendant de la ville de Puy, au commencement du XIIIe siècle.

Ce troubadour est compté parmi les poètes satiriques les plus fameux de son époque : « e molt trobat de bellas razos et de bels chantz. »

Guillaume de Montanagout. Ce troubadour vivait au commencement du XIIIe siècle. Dans une de ses sirventes il s'afflige de voir les réunions des cours interrompues, les amusements des troubadours peu-à-peu abandonnés, les plaisirs de l'esprit s'éteindre, les mœurs, en un mot, changer et prendre de nouvelles formes. En effet l'époque heureuse des troubadours est celle antérieure au temps de la ligue contre les Albigeois, c'est-à-dire avant 1229.

Les sirventes de Guillaume de Montanagout se rapportent tous à des évènements très-importants. La plus ancienne des pièces connues date évidemment de 1242. Elle appelle à la guerre contre le roi de France Louis IX les alliés et les vassaux du comte de Toulouse, Raymond VII, dernier comte de Toulouse. Raymond VII, dit *le Jeune*, naquit à Beaucaire en 1197. Il aima et favorisa les lettres, nous dit Lamotte, et fut amplement loué par les troubadours. Il doit être considéré comme le fondateur de l'université de Toulouse, où il établit en 1228, par suite du traité de Paris les facultés de théologie, de droit canonique et de philosophie.

Il existe aussi de Guillaume de Montanagout quelques poésies érotiques.

Guillaume d'Autpol, le Moine de Foisson, Gui Folquet et Raymond Gauzelm de Béziers. C'est à la Sainte-Vierge que ces poètes adressaient presque toujours leurs vers, comme le plus grand nombre des troubadours de la fin du XIIIe siècle.

Gui d'Uissel, troubadour limousin du XIIIe siècle. Parmi les poésies de Gui, M. Emeric David mentionne surtout la pastourelle :

L'autre jorn, cost una via
Auzi cantar un pastor, etc.

TRADUCTION.

« L'autre jour sur le bord d'un chemin,
» J'entendis un berger chanter, etc. »

« Cette jolie pièce de vers, dit-il, mérite autant d'attention par la pureté de la langue, que par l'élégance du style. Nous y voyons le *langage choisi* des troubadours dans toute sa perfection. »

TROUBADOURS GRANDS SEIGNEURS,

SOUVERAINS ET DAMES-POÈTES DE LA PROVENCE AUX XIe, XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

II.

Au XIIIe siècle, l'Aquitaine, le Languedoc, presque tous les pays situés au midi de la Loire, sont parfois désignés sous le nom de Provence, sans doute parce qu'on y parlait à peu près la même langue que dans les districts d'Avignon, d'Aix ou de Marseille; ainsi, quand les historiens parlent des poètes provençaux, ils n'entendent pas seulement par là les poètes de ce canton particulier du royaume de France renfermé entre le Rhône et le Var, ils comprennent sous ce nom les rimeurs de toutes les provinces méridionales de ce pays, ou plutôt tous ceux qui ont composé des vers en langue provençale, car dans le nombre on compte des Catalans, des Aragonais, des Italiens.

Guillaume IX, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, le plus ancien troubadour dont les poésies nous soient parvenues. « Il sut d'après les chroniqueurs, bien trouver, bien chanter, et courir le monde pour tromper les dames : *e saup ben trobar e cantar.* »

Guillaume partit pour la croisade vers l'an 1100. Le style du comte de Poitiers, dit M. Raynouard *(Recherches philologiques sur la langue romane)*, dont les écrits appartiennent incontestablement à la seconde moitié du XIe siècle, mérite de fixer l'attention; ce style est aussi clair, aussi correct, aussi harmonieux que celui des troubadours qui brillèrent postérieurement. Pour comprendre les vers du comte de Poitiers, pour les traduire, il n'y a nulle concession à faire, nulle supposition à établir; il a

écrit comme écrivaient aux XIIe et XIIIe siècles Bernard de Ventadour, Arnaud de Marneil, Cadenet, etc.

Bertrand de Born, châtelain d'Hautefort, poète guerrier, et l'ami de Richard Cœur-de-Lion. Le chant guerrier de ce troubadour : *be me platz lo doas temps de Passeor* (bien me plait le doux temps de Pâques), est considéré comme une des productions les plus intéressantes de la langue provençale.

Parmi les autres grands seigneurs et souverains qui figurèrent au nombre des troubadours, l'on trouve : Bertrand Puget Teniers, seigneur de Teunes ou Teniers ; le baron de Blacas ou Blacasset, brave, galant, fastueux, et qui s'honorait de cette fleur de *Bon ton*, qu'on appelait *Courtoisie ;* Henri II, comte de Rodez ; un comte de Foi, Roger-Bernard III ; Alphonse I, comte de Provence, mort en 1196 ; Jaufre Rudel, prince de Blaie ; deux rois d'Aragon, Alphonse II et Pierre II ; Frédéric III, roi de Sicile ; Guillaume de Baux, prince d'Orange.

On compte aussi parmi les poètes provençaux des XIIe et XIIIe siècles plusieurs dames de haut rang, entre autres : Azalaïs ou Adèle de Porcairages ; la dame Iseus de Capnion ; la dame Anuc de Chateauneuf et la dame Lombarda de Toulouse, « qui était belle, instruite, et faisait des vers sur des sujets érotiques ; » la dame Castelloze d'Auvergne : « dame fort gaie, *bien enseignée*, et très-belle. » Le fait d'être bien enseignée, auquel les historiens des troubadours se plaisaient à accorder des éloges adressés aux dames du XIIe et du XIIIe siècle, ne consistait guère que dans la lecture de quelques romans, dans l'art des vers et de la musique, et surtout dans le talent de la conversation et le ton de la bonne compagnie. L'*enseignement* des dames servait alors à polir les mœurs des chevaliers, et à hâter les progrès de la civilisation générale. Il nous reste de la dame Castelloze, trois chansons ou plutôt trois odes érotiques. Les poésies de cette dame et celles de la comtesse de Die passent pour les chefs-d'œuvre des dames poètes.

Clara d'Anduze. Cette dame était la fille de Pierre Raymond d'Anduze, ou Pierre IV, et de Constance, fille de Raymond VI, comte de Toulouse. Une seule pièce de cette dame a été suffisante pour la rendre célèbre ; c'est celle qui concerne son raccommodement avec Hugues de Saint-Cyr.

La dame Isabelle, célébrée par le troubadour Elias Cairels, a été

placée même parmi les poètes. Il existe une *Tenson jonglaresque* (1), ou dialogue en vers, entre elle et le troubadour Cairels :

« Dame Isabelle, beauté, gaieté, raison, instruction, vous conservez tous ces avantages, etc. »

(Ma Domn' Isabella valor, joy e pretz, e sen e saber, solatz gec jorn mantener.)

Marie de Ventadour, fille d'Adhémar V, vicomte de Toulouse, et femme du seigneur de Ventadour. On a de cette dame une *Tenson* composée en compagnie de Gui d'Uissel, troubadour limousin.

Marie de Ventadour recevait à sa cour les poètes les plus distingués et les hommes les plus aimables des contrées qu'elle habitait.

La dame Tiberge, *Na Tibors* en provençal, et appelée par les Italiens *Dona Tiburtia*, était née en Provence. « C'était, dit son biographe, une personne courtoise, instruite, aimable, fort habile, et qui composait des vers. *(Cortesa fo et enseignada, avivens et fort maistra et saup trobar.)*

Guillelma de Rosieri de Gènes. Il existe une *Tenson* de cette dame avec le troubadour Cigala.

Beatrix d'Est, femme du marquis Guillaume de Malaspina. Il a été fait mention de cette dame dans l'article concernant le troubadour Aimeric de Péguilain, p. 42.

Pour plus de détails sur les troubadours on peut consulter : Sainte-Palaye, Nostradamus, Crescenbeni, Millot, les tomes 18 et 19 de l'*Histoire litt. de France*, les *Biographies provençales* de Raynouard, t. V; puis Sismondi, Bruce-Whyte, Mary-Lafon déjà cité p. 40, Fr. Mandet, G. Eichhorn.

(1) Une espèce particulière de *sirventes* (satires soit personnelles, soit générales) était dénommée *Jonglaresque*, apparemment comme abandonnée aux jongleurs qui allaient d'un lieu à un autre déclamer ou chanter ces poèmes.

TROUVÈRES ET MÉNESTRELS.

III.

Chrétien de Troyes, ainsi nommé du lieu de sa naissance, orateur et chroniqueur de Jeanne, comtesse de Flandre, trouvère de Philippe d'Alsace, fut un des plus féconds romanciers de son temps.

Blondeaux ou Blondel de Nesles, trouvère du XIIe siècle, né dans la petite ville de Nesle en Picardie. On a de lui seize chansons avec la musique notée. Ginguené, qui a donné une notice sur ce musicien-poète dans l'*Histoire littéraire de France* (t. XV, p. 127), pense que c'est le même qui sauva de sa prison le roi Richard.

Moniot de Paris. Ce trouvère a surtout excellé dans les pastourelles et les chansons à refrain.

Voici le premier couplet d'une pastourelle de Moniot, d'un rythme savant et rapide, et en idiome des contrées septentrionales de la France, dans lequel chantaient les trouvères : (1)

Ce fut en mai
Au dous tens gai
Que la saison est belle;
Main me levai
Joer m'alai
Lez une fontenelle.
En un vergier
Clos d'eiglentier
Oï' une viele;
Là vi dansier
Un chevalier
Et une damoisèle.

Perroz de Saint-Cloud vivait vers 1250. C'est le plus ancien poète

(1) Cet idiome était le seul en usage parmi les croisés qui prirent Constantinople et Jérusalem; témoin les *Assises de Jérusalem*, l'*Histoire de Ville-Hardouin*, l'*Histoire de Saint-Louis*, par Joinville, etc.

français qui ait traité quelques épisodes du roman du Renard. La partie qui lui appartient, a environ deux mille vers.

Gautier de Metz, trouvère de la même époque.

Après avoir détaillé dans un poème les avantages des arts libéraux, Gautier en nomme cinq et puis il ajoute :

La sixième art est musike
Ki sé forme d'aritmétike :
De cette muet (dérive) tute atempraunce
Ke naist de tute concordance
Et tote duce mélodie
K'au munde peut être oïe.
De lui sont tut li chaun (chants) estreit
Ke a monde poient être feit.
Ki de musike ad la science
Del' munde seit la concordance
Tute riens (chose) ke de bien se paine
A concordance se remanie.

(*Image du Monde*, MS. de la bibliothèque impériale, fonds de l'église de Paris, N° 5, fol. II 1° et V.

Gilles le Vinier, trouvère du XIIIe siècle. Dans un *discort*, il s'astreint rigoureusement à faire des dernières syllabes d'un vers, toute la substance du vers suivant, ce qu'on appelait *rimes en écho :*

Icelle est la très mignote
Note,
K'amors fait savoir
Avoir,
Ke puet belle amie,
Mie
Nel doit refuser
User
Doit sans folie
Lie, etc.

Ce trouvère paraît avoir trouvé plusieurs de ces entrelacements de mesures, bizarreries que les poètes du XVIe siècle, entre autres Marot essayèrent de remettre en vigueur.

Guillaume le Vinier, frère de Gilles, a laissé 30 chansons.

Robert de Blois, trouvère du XIIIe siècle. On a conservé de ce poète une pièce intitulée : *Le châtiment des Dames*, qui n'est autre chose qu'un manuel de civilité à l'usage du beau sexe. Robert veut enseigner aux dames quelle est la contenance, le maintien qu'elles doivent toujours avoir, et d'abord :

En lor aler, en lor venir,
En lor tesir (taire), en lor parler,
Se doivent moult à mesurer
(rester dans une juste mesure) etc.

Dans un autre endroit, le poète prescrit aux dames de chanter, lorsque des *gens de prix* le leur demandent, et même quand elles sont seules, pour se distraire; mais il les avertit de ne pas trop chanter dans une compagnie car :

Biaus chanters anuie sovent.

Colin de Musset, un des plus aimables trouvères français du XIIIe siècle, dont on a conservé un grand nombre de jolies chansons avec la musique notée. Colin était aussi habile joueur d'instruments que bon poète; il jouait particulièrement d'un instrument qu'il nomme *viele*, et qui était notre violon ou *viole*, puisqu'on en tirait des sons à l'aide d'un archet.

J'alai a li el praelet
O tout la viele et l'archet.
(J'allai à elle dans la prairie
Avec la vielle et l'archet)

dit-il, dans une chanson que M. Laborde a publiée.

D'après le témoignage des auteurs contemporains, la *viele* paraît avoir été d'un usage général au XIIIe siècle; alors toutes les poésies des trouvères, particulièrement les *chansons de gestes*, se chantaient (1), et les

(1) *Chansons de gestes*, c'est-à-dire, celles qui célébraient les gestes et les actions des preux chevaliers, soit fabuleux, soient véritables et qu'Albéric appelle *Heroïca cantilena*, en parlant du chant composé en 868, au sujet de la victoire de Charles-le-Chauve sur Gérard de Vienne.

Parmi les chansons de gestes primitives, on compte : 1° celle en latin rimé composée en 627 pour la victoire remportée sur les Saxons par Clotaire II; 2° la fameuse chanson de Roland; 3° la chanson du combat de Fontanet en 841, (déjà citée p. 00); celle composée au sujet de Louis II, retenu prisonnier par Adalgise dans le duché de Bénévent, également en latin; 4° celle qui a rapport à

ménestrels ou jongleurs en les déclamant, s'accompagnaient de la *viele*. Pour preuve de l'identité de cet instrument avec celui dont il est question dans la chanson de Colin de Musset, nous voyons dans un passage d'un roman de cette époque, celui de *la Violette*, par Gilbert de Montreuil (1); Gérard de Nevers introduit dans la salle du festin du comte de Forez, et là, après avoir accordé sa *vielle*, chanter plusieurs vers ou couplets du poème sur *Guillaume au court nez*. Ailleurs dans une chanson de *gestes*, intitulée *Garin de Montglane*, par un trouvère du XIIe siècle, un jongleur raconte ainsi l'emploi de ses journées précédentes :

J'ai été el service du preu comte Gaifier,
En plusors luis avons été por tornoier.
En un castel tornames l'autre jor por mangier
Quant on ot fait la table et lever et sacier,
Ai je pris ma viele por faire mon mestier.

la bataille gagnée sur les Normands près de l'Escaut par Louis III, fils de Louis le Bègue; elle est en langage teuton ou tudesque, idiome que les rois de la première et de la seconde race avaient conservé sur le trône et dans leur cour, le latin n'étant employé que dans les actes publics; l'original de cette chanson se trouve dans la collection des historiens de France, et dans les annales *Ordinis sancti Benedicti*, t. III, p. 684; 5° le chant de guerre (en latin) des Modenais assiégés par les Hongrois, au Xe siècle; enfin la chanson de Roncevaux, chantée à la bataille de Hastings. Elle contient 1800 vers, et l'on y trouve le cri de guerre : *aoi! aoi!* qui, dans les chansons antiques, interrompait le récit, et en animait le mouvement.

Voyez *Histoire de la langue et de la poésie provençales*, par M. E. Delaveleye.

Dans le XIe siècle, la chanson de gestes se chantait en avant des armées. (Voyez le roman de *Rou* ou *Rollon*, en 16,000 vers, par Robert Wace, t. II, p. 214). Il s'agit du chevalier Taillefer :

Sur un cheval qui tot allait
Devant li dus alout cantant
De Karlemaine et de Roland, etc.

Les chansons de gestes formaient autrefois les annales de la nation chez tous les peuples germains.

« Quoique Charlemagne eut fait recueillir les anciens chants francs, aucun vestige de ces poésies nationales ne paraissait plus exister, il y a deux cents ans. Mais depuis on a découvert successivement des poèmes et des fragments remontant jusqu'au VIe siècle, et qui sont fondés sur les traditions historiques de tous les peuples germains. Dans les *Niebelungen*, Dietrich de Berne n'est que l'Ostrogoth Théodoric passé à l'état de héros épique, etc. » Ibid.

(1) Ce roman a été publié en 1834 par M. Francisque Michel.

Dans un autre manuscrit de cette chanson, le ménestrel ou jongleur porte également une vielle. Ce manuscrit est orné de miniatures grossières, et le menestrel y est représenté promenant l'archet sur les cordes de la table d'un véritable violon(1).

(A Paris, dans la bibliothèque de l'Arsenal B-L, N° 226; dans la bibliothèque nationale, fonds du duc de la Valière, N° 78, fol. I-118 complet; ancien fonds, N° 7542.)

Au XIVe siècle, les chansons de gestes étant tombées en discrédit, les aveugles seuls les répétaient encore en demandant l'aumône, et, chose remarquable, ils en accompagnaient le chant, non avec le violon, qui exigeait un long apprentissage, mais avec un instrument mécanique, nommé *symphonie*, ayant peut-être assez d'analogie avec la vielle de nos jours. « On appelle en France *symphonie*, dit Jean Corbechon, dans sa traduction du livre de *Proprietatibus rerum*, dédié à Charles V, un instrument dont les aveugles jouent et chantent les chansons de gestes: et a cest instrument beau doux son et bien plesant à oyr, ce ne fust pour l'estat de ceux qui en jouent. »

Adam de le Hale, trouvère du XIIIe siècle, surnommé *le Bossu d'Arras*. Cependant dans le poème qu'il écrivit vers la fin de sa vie en l'honneur du roi de Sicile Charles d'Anjou, il dit : « *on m'epele bochu, mès je ne le suis mie.* »

Ailleurs Jean Bretel lui ayant reproché de raisonner *bochument*, il se plaint d'être insulté sans provocation.

Adam s'est rendu fameux entre les poètes de l'Artois par son goût et son habileté dans la composition des rondeaux, chansons, motets et *patures* ou *jeux partis* (2); non-seulement il en composait les vers, mais il savait encore les unir à des chants que l'on trouvait alors les plus mélodieux du monde.

Les chansons conservées d'Adam sont au nombre de 34, avec la musique notée (3); elles se distinguent par la grâce, la délicatesse et la naïveté.

(1) On voit aussi le violon dans les mains de deux statues sur le portail principal de la cathédrale de Chartres, monument terminé vers l'an 1145.

(2) Les *patures* ou *jeux partis* sont des chansons dialoguées dans lesquelles un problème ordinairement amoureux est posé, discuté, etc... Les *jeux-partis* étaient dans le nord de la France ce qu'on appelait en Provence *Tenson*.

(3) Ce sont six complaintes en langue latine trouvées dans la bibliothèque du Vatican à Rome, volume in-8° sur vélin, du XIIIe siècle, qui provient du fonds de

Parmi ces chansons on en trouve seize à trois voix qui ont la forme du rondo et sont intitulées : *Li Rondel Adan*. Leur musique n'est point une simple *diaphonie*; on y trouve en effet des quintes et des octaves, mais entremêlées de mouvements contraires.

La bibliothèque impériale de Paris possède un manuscrit contenant plus de trois cent quarante chansons de près de 60 auteurs, presque tous du XIIIe siècle, et la musique de toutes ces chansons, espèce de psalmodie qui ressemble au plain-chant, est écrite en notes quarrées, en encre rouge : le premier couplet seul est noté.

Dans le siècle précédent, quelques poésies, entre autres plusieurs de celles d'Abeilard, sont accompagnées d'une musique écrite en notation *neumée* ou *neumatique*, c'est-à-dire, sans lignes et sans lettres qui indiquassent la véritable place du degré, et avec les caractères appelés *clivus*, *podatus*, *virgula*, etc.; on peut voir la liste et la figure de ces caractères dans Gerbert *(De cantu et musica sacra)*, et la signification telle qu'elle peut être donnée, dans Walter : *Chronicon gotwicense*, ainsi que dans un ouvrage publié en Allemagne par M. Wolf.

Guyot de Provins, ainsi nommé de la ville où il naquit, florissait au XIIIe siècle. Son poème, satire violente contre toute les conditions de son siècle, est intitulé : *La Bible Guyot*. Il a paru imprimé en entier dans la nouvelle édition de fabliaux et contes publiés par Barbazan, et plusieurs critiques en ont donné des fragments. (Voyez : Fauchet, Duverdier, Caylus.)

On a aussi conservé de Guyot quatre ou cinq chansons d'amour. D'après M. Moke, Guyot de Provins avait été ménestrel, et s'était rendu en cette qualité au couronnement du roi des Romains, où son talent lui avait valu les riches dons de plus de cent seigneurs allemands.

la reine Christine de Suède, par M. Charles Greit, pasteur à Mœrschwyl, près de Saint-Gall.

Abeilard avait fait aussi les paroles et le chant de plusieurs chansons d'amour qui n'ont point été retrouvées jusqu'à présent. Héloïse elle-même en parle dans une de ses lettres : « Quand, pour vous délasser des travaux de la philosophie, » vous composiez en rimes des chansons amoureuses, tout le monde voulait les » chanter à cause de la douceur de leur mélodie; par elles mon nom se trouvait » dans toutes les bouches, les places publiques retentissaient du nom d'Héloïse. » *(Lettres d'Héloïse et d'Abeilard*, traduction nouvelle, par le bibliophile Jacob, p. 151, dans la bibliothèque d'élite.)

Helinand, moine de Froidmont, naquit dans le Beauvaisis. Après ses études, il débuta dans le monde par des chansons, dont il relevait le prix par les accents de sa belle voix. Le roi Philippe-Auguste le faisait souvent appeler à sa cour pour avoir le plaisir de l'entendre chanter. Véritable trouvère, il parcourait ainsi les châteaux, semant la gaieté partout où il se trouvait. Il ne se donnait de son temps, ni spectacle, ni tournois, ni divertissement dans les places publiques et les écoles, auxquels il ne fut appelé. Vincent de Beauvais place sa mort en 1209.

Guillaume de Loris. Il vivait au XIIIe siècle, sous le règne de Saint-Louis.

Guillaume écrivit la première partie du roman de *la Rose*, qui fut terminé par Jean Clopinel, né à Meun sur la Loire, et appelé Jean de Meun ou de Meung. Le roman de *la Rose* contient plus de 22,000 vers, tous en huit syllabes à rimes plates, versification fort à la mode en France entre les années 1200 et 1300.

Jean Bodel, d'Arras, vivait dans la première moitié du XIIIe siècle. Le président Fauchet a parlé de ce trouvère : « Jehan Bodel, dit-il, fut » d'Arras, et a fait un petit œuvre en forme d'adieux (*le Congé*), dans » lequel il nomme plusieurs bourgeois et autres de cette ville. »

Les médecins le déclarèrent atteint d'une lèpre incurable, et ce fut pour implorer le secours de l'échevinage d'Arras, et pour dire un dernier adieu à ses amis, qu'il composa *le Congé*.

Jean Bodel fut longtemps attaché à la commune d'Arras comme ménestrel.

Il nous reste cinq chansons notées de sa composition que le manuscrit N° 7222 de la bibliothèque impériale de Paris nous a conservées.

On distinguait à cette époque parmi les poésies des trouvères (toujours sous le nom de chansons) la *Pature* ou *Jeu-parti*, dont il a été déjà parlé; la *Retruenge* ou *Retroenge*, qui répondait assez bien à nos *ariettes* ou *cavatines;* les *sirventois*, consacrés à louer les perfections de la Mère de Dieu; la *bergerie* ou *pastourelle*, dont l'héroïne était nécessairement une bergère très-sage.....; mais la plus commune de toutes les chansons, celle que le temps a le plus épargnée, c'est le *Salut d'amour*, espèce de tendre complainte, offrant toujours l'expression d'un amour délicat et résigné.

Gilbert de Berneville, trouvère du duc de Brabant Henri III. On

le dit originaire de Courtrai, parce que c'est à Courtrai qu'il envoya une de ses chansons :

Chançon, va t'en à Courtrai sans séjour
Que là dois tu premierement aleir
Di ma dame, de par son chanteour
Se il lui plaits, que te face chanteir, etc.

La dame de Gilbert habitait tantôt Courtrai, tantôt Longpré, le plus souvent Audenarde; c'était *la belle Béatrix d'Audenarde*, qu'il nomme plusieurs fois dans ses vers, contre l'usage des poètes de son temps; une de ses chansons affecte même pour refrain le nom de Béatrix.

Ailleurs Gilbert compare Béatrix à l'étoile polaire, qui sert de guide aux navigateurs.

Les chansons de ce trouvère sont au nombre de 29, avec la musique notée, sans compter plusieurs *jeux-partis*.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU MOYEN-AGE.

ROI DES MÉNESTRELS OU DES MÉNÉTRIERS. — ORIGINE DE LA MÉNESTRAUDIE.

IV.

Adam ou Adenès, surnommé *le Roi*, qu'on suppose originaire du Brabant, était d'abord ménestrel de Henri III, duc de Brabant. Ainsi qu'il se plait à nous l'apprendre, il dut le bienfait de son éducation aux libéralités de ce prince :

Menestrex au bon duc Henri
Fui : cil m'eleva et norri,
Et me fist mon mestier aprendre,
Dieu l'en veille guerdon rendre
Avec ses ame en paradis.

Quelque temps après la mort de son protecteur, le comte de Flandre Gui, fils aîné et successeur de Guillaume de Dampierre, sut attacher

Adenès à sa personne. En 1269, ce prince ayant pris l'engagement de passer en Palestine, obtint d'Adenès, qu'il l'accompagnerait dans ce voyage. On a supposé à tort que Gui de Dampierre ne suivit pas Saint-Louis sur les tristes rivages de l'Afrique, et que le comte de Flandre parcourut seulement le royaume de Naples et les villes de Sicile. Il débarqua le 18 juillet 1270 près de Tunis, et quitta l'Afrique le 19 novembre suivant, après la mort de Saint-Louis. Le comte Gui débarqua à Trapani, et le 31 mai 1271 il arriva à sa résidence de Wynendale, près d'Ypres.

Dans un compte de dépenses retrouvé en 1838 dans les archives de la ville de Rupelmonde, par M. le baron Jules de Saint-Genois, concernant le séjour de Gui de Dampierre en Italie, durant les années 1270 et 1271, on voit que, parmi les sommes payées aux gens de la suite du comte, il y a 5 ß 8 ℓ, donnés à *Adam le menestrel*, le jour qu'il vint de Palerme à Messine; 6 ß 8 ℓ donnés au même *Adam* à Messine, et 22 ℓ pendant son séjour à Catane(1).

Ce fut sous Gui de Dampierre que parut le célèbre Jacques van Maerlant, le père des poètes flamands; il mourut en 1300 à Damme, près de Bruges, où il était secrétaire ou greffier, et y fut enterré, dit-on, sous le clocher de l'église paroissiale(2).

Adenès ne quitta pas la maison de Gui de Dampierre avant l'année 1296.

M. Arthur Dinaux *(Trouvères de la Flandre et du Tournaisis)* fait mention d'un certain *Gilot*, ménestrel, attaché également au comte Gui de Dampierre, et qui joignait à son mérite ordinaire *le talent d'arracher des dents.*

Dans un de ces grands poèmes, celui de *Cléomadès*, Adenès cite un grand nombre d'instruments de musique alors en usage : quand Cléo-

(1) J. de Saint-Genois, *Bulletin de la commission d'histoire*. Bruxelles, 1838, II, 285-7. — *Inventaire analytique des chartres des comtes de Flandre*, 1843-46. — *Messager des sciences historiques, des arts et de la bibliographie*, 1853, 151. (V. Gaillard, *Expédition de Gui de Dampierre à Tunis.*)

(2) Le 9 septembre 1860, de grandes réjouissances ont eu lieu à Damme, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Van Maerlant. Voyez : *Beschryving der Van Maerlant's feesten* (Relation des fêtes en l'honneur de Van Maerlant), par Versnaeyen. On y trouve une description détaillée de tout ce qui se rapporte à cette belle manifestation.

madès descend pour la première de son merveilleux cheval, il trouve un diner somptueusement servi et entouré de musiciens; car le roi de la contrée, ajoute le poète, était un grand prince qui aimait beaucoup les ménestrels.

Plenté d'estruments i avait,
Vièles et saltérions,
Harpes et rotes et canons,
Et estives de cornouailles. . . .
O lui avait quintarieurs,
Et si avait bon leuteurs,
Et des flaüteurs de behaigne,
Et des gigueours d'Alemaigne,
Et flauteours à deux dois,
Tabours et cors sarrasinois
Y ot, mais cil erent al chans.
Pour ce que leur noise est trop grans.

Ajoutez à ces instruments ceux qui, vers la conclusion du poème, figurent aux noces de Cléomadès et de Clarmondine, savoir : les *rubebes*, les *nacaires*, le *cymbales*, les *tympanons*, les *mandores*, les *micamons*, *cornes*, *doucines* et *grosses araines;* plusieurs de ces instruments ont vieilli ou changé de nom. Ainsi, la *vielle*, comme il a été observé, était la viole ou violon, le *saltérion* ou *psaltérion*, d'une forme triangulaire, était garni de cordes de laiton, que l'on ébranlait avec une plume; la harpe n'avait pas les dimensions de celle d'aujourd'hui; la *rote* ou *rocte* était une espèce de violoncelle, le *canon* était une flûte, le *micamon* un flageolet, les *estives* ou *flaios de cornouailles* étaient des cornemuses; les *quintares*, les *leutes*, des guitares et des luths; la *flaüte de behaigne* répondait peut-être à la guimbarde, la *gigue* était une espèce de *rote*, de laquelle on tirait surtout des accords, comme de la harpe ancienne ou de la guitare espagnole; un tiercet du Dante cité plus haut, à propos du troubadour Giraut de Calençon, ne laisse pas de doute sur ce point. Les *flûtes à deux doigts* se jouaient d'une main, tandis que de l'autre le jongleur frappait sur un tambourin; le *cor sarrazinois* était le clairon; les *rubebes*, des basses de violon à trois cordes, la *mandore*, une espèce de luth, dont les cordes étaient de laiton; le *tym-*

panon ou *tympan*, également monté avec des cordes de métal, qui se frappaient avec des baguettes. Enfin la *doucine* était un hautbois et les *grosses araines*, des cymbales.

Dans la dispute des *deux trouvères ribauds* ou les deux *troveors*, pièce anonyme qu'on attribue aux dernières années du XIIIe siècle, et qui a été publiée en 1815 par Roquefort, les deux trouvères énumèrent à l'envi l'un et l'autre les richesses de leur répertoire et parlent aussi de nombreux instruments de musique, dont ils se vantent de tirer la plus douce harmonie, entre autres de la *citôle*, la *chifoine*, la *salteire*, la *gigue*, la *muse*, sorte de grand chalumeau, la *rote*, la *frestèle*, etc. Ce dernier instrument est une espèce de flûte composée de sept tuyaux inégaux, que les anciens mettent entre les mains du dieu Pan, et connue sous le nom de *flûte des chaudronniers*.

Ailleurs, l'un des trouvères oppose aux grands poèmes cités par son rival d'autres grands poèmes qu'il est prêt à réciter à l'instant, comme le *Renard*, l'*Histoire des Lorrains*, *Charlemagne*, *Roland*, *Olivier*, *Girart de Roussillon*, *Beuve de Comarchis*, etc.

La dispute des *deux trouvères ribauds* est considérée par les auteurs de l'*Histoire littéraire de France*, comme un des meilleurs catalogues en vers des grands et petits poèmes, composés par les trouvères, et chantés par eux ou par leur ménestrels.

Parmi les autres poèmes du moyen-âge, qui ont de l'intérêt pour l'art musical, il nous reste à mentionner encore celui intitulé : *Li temps pastour*, par Guillaume de Machault, poète-musicien, né en Champagne en 1284. Au chapitre de ce poème : *Comment li amant fut au diner de sa dame*, Guillaume nous fait connaître plus de trente instruments de musique en usage de son temps, au nombre desquels figurent quelques-uns déjà nommés dans le roman d'Adenès le Roi et dans la dispute des *deux trouvères ribauds*. Dans un autre poème de Machault, *le Dict de la harpe*, il chante les perfections de sa maîtresse et en nomme une à chaque corde, dont le nombre était en ce temps de vingt-cinq.

D'après les auteurs de l'*Histoire littéraire de France*, dès le XIIIe siècle, plusieurs associations poétiques décernaient le nom de *Roi* aux auteurs du meilleur chant royal proposé en l'honneur de la Vierge; mais le vainqueur ne gardait ses lauriers et son titre que pendant une année, et l'on voit Adenès prendre celui de *Roi*, dans son premier poème

et le conserver dans son dernier, ce qui fait supposer que ce poète fut l'un des plus anciens rois des *ménestrels* ou *ménétriers*.

La *ménestraudie* formait en France sous le patronage de Saint-Julien une corporation sérieuse, dans laquelle on conservait assez bien la division régulière des apprentis et des maîtres; les premiers étaient obligés de recevoir les grades des seconds, et avant d'obtenir leur titre de maître, on était tenu à faire preuve de certains talents et à payer une certaine taxe. Sans l'assentiment du patron, les varlets-ménestrels ne pouvaient mettre un prix à leur savoir-faire, ni figurer dans les fêtes solennelles. Ainsi l'exigeait une ordonnance renouvelée en 1321, au profit de la corporation des ménétriers. Les maîtres-ménestrels reconnaissaient eux-mêmes l'autorité d'un individu de leur classe, choisi d'ordinaire parmi les plus habiles, pour présider aux divertissements d'apparat dans les cours souveraines. Ce personnage prenait le titre de *Roi des ménestrels* ou des *ménétriers;* il portait une couronne semblable au moins pour la forme, à celle du roi, comte ou duc, à qui il devait sa dignité.

Sous les règnes de Philippe-le-Bel et de ses enfants, Flageolet en 1288, et plus tard Robert Petit, figurent, parmi les ménestrels avec le titre de roi.

C'est Robert Caveron que l'on appelle en 1338 « roi des ménestrels du royaume de France. » En 1359, les mêmes fonctions sont remplies par Copin de Brequin, qui suivit en Angleterre le roi Jean. On cite encore en 1412, Jean Partans, roi des ménestrels de Guillaume IV, comte de Hainaut et de Hollande.

Un certain Constantin, roi des ménétriers et violon de la musique du roi de France Louis XIII, a laissé des pièces à cinq et six parties pour le violon, la viole et la basse, qui ne sont pas dépourvues de mérite.

De tous les noms qui servaient dans le XIIIe siècle à désigner les musiciens, les poètes et les comédiens, le moins exposé aux interprétations défavorables, était celui de *ménestrel* ou *ménétrier*, parce qu'il supposait la réunion de tous les talents qui pouvaient recommander cette tribu nombreuse. Le ménestrel devait savoir jouer de plusieurs instruments, ordonner des concerts vocaux, composer des chants et déclamer des vers.

Rutebœuf, né à Paris dans la première moitié du XIIIe siècle, fut l'un des trouvères français les plus féconds dans ce grand siècle des trou-

vères. Il commença par être jongleur. Les principaux ouvrages de cet écrivain mordant et railleur sont : *La dispute du croisé et du décroisé;* le *Testament de l'âne;* le *Dict d'Aristote;* le *Dict de l'université de Paris* (cette pièce se rapporte aux soulèvements des écoliers en 1250); le *Dict de l'erberie.* « Dans cette dernière pièce, dit un écrivain, on voit que les » charlatans et leurs dupes sont, hélas! de tous les siècles. »

INSTITUTIONS POÉTIQUES APPELÉES

PUYS, JEUX SOUS L'ORMEL, COURS D'AMOUR, JEUX FLORAUX, ETC.

V.

Mathieu, surnommé *li clers* ou le savant, naquit à Gand au XIIIe siècle d'une famille israélite. Ce trouvère a laissé un grand nombre de chansons fort estimées. Mathieu a concouru aux luttes poétiques du *Puy* d'Arras.

On désignait au XIIIe siècle sous le nom de *Puys, jeux sous l'ormel,* les sociétés littéraires que le midi nommait *cours d'amour, jeux floraux, académies du gai saber* ou *gaya ciencia;* on y cultivait le drame et la poésie, et l'on y proposait des questions comme le font aujourd'hui nos académies. Dans ces associations (les *puys*) on décernait le titre de roi aux auteurs du meilleur chant ou du meilleur poème, comme il a été dit dans la notice sur Adenès le roi, p. 62. *Les Cours d'amour,* où l'on traitait des questions galantes et poétiques, sont antérieures aux *puys,* et s'étaient formées dès le XIIe siècle; M. Raynouard l'a prouvé par l'analyse d'un traité de l'art d'aimer, *Liber de arte amandi et reprobatione amoris,* espèce de code galant que rédigeait vers 1170, André, chapelain de la cour de France. Ces réunions étaient ordinairement présidées par des dames de haut rang et les jugements s'y rendirent souvent en latin. « Les jugements, dit M. Villemain, auxquels a présidé la vicom- » tesse de Béziers, assistée de 80 dames du pays, étaient rendus en

» latin, presque aussi bon que celui de Saint-Thomas. » (*Arrêts des cours d'amour*, par Nostradamus.)

L'Académie *del gai saber* et la Sobregaya companhia del sept trobadors de Tolosa *(l'Académie du gai savoir* et *la très-gaie Compagnie des sept troubadours de Toulouse)* ne datent que de 1324, et c'est à cette époque aussi que l'on peut faire remonter l'origine des *jeux floraux*, car les fleurs d'or et d'argent (une *églantine*, un *souci*, une *violette* et un *œillet*) furent distribuées pour la première fois en 1365. Le premier prix pour la *gaya ciencia* ou *gai saber* était une fleur, *flor de gaug* (fleur de joie); fleur jaune et odoriférante de l'accacia épineux, nous dit Sismonde de Sismondi, dans son ouvrage : *De la littérature du midi de l'Europe* (1).

Jocelin de Bruges, trouvère du XIIIe siècle, a laissé trois chansons conservées dans un seul manuscrit.

On cite encore parmi les trouvères les plus renommés de la même époque, Guy, de Provins; Hugues, de Bercy; Colin Pausaie, de Cambrai; Andrieu Douce ou Douche, d'Arras; Aubertin, d'Areynes; Aubin, de Sezanne; Cardon, surnommé quelquefois de Reims, mais plus souvent de Croisilles, trouvère de la fin du XIIe siècle; Garnier, d'Arches; Bruneau, de Tours; Baude, surnommé *de la Guarière;* Eustache le Peintre, de Rheims; Gautier, de Soignies; Gobin, de Reims; Guillaume, d'Arras; Adam, de Givenci; Colart le Boutellier; Jean le Bouthillier; Collart le Changeur; Guyot, de Dijon; Robert, de Compiègne; Robert la Chièvre, de Reims; Jacques, d'Amiens; Jacques ou Jacquemes, de Cambrai; Jean, d'Archies; Jean Bretel, d'Arras; Jean de Neuville, né près d'Arras; Jean de Renti, idem; Guillaume, clerc de Normandie; Pierre de Ries; Jean le Cuvelier, d'Arras; Jean Légier, d'Arras; Vilain, d'Arras; Jocelin, de Dijon; Nevelon et Henri Amion, d'Arras; Jean le Teinturier, idem; Lambert Ferris, idem; Fremiunt, de Lille; Martin le Begin, de Cambrai; Willaume, d'Amiens; Bercel, d'Arras (2); Audefroi le Bâtard, idem (fin du XIIe siècle).

« La mélancolie qui règne dans les romances d'Audefroi, dit M. Moke, » leur donne un genre d'intérêt qu'on retrouve dans les poésies du Nord.

(1) Voyez aussi : *De l'origine des jeux floraux*, par Cazeneuve.

(2) La ville d'Arras était en grand renom au XIIIe siècle, sous le rapport poétique.

» Son langage est parfaitement simple, mais non sans élégance, et il y a » de la délicatesse dans sa pensée, quoi qu'il ne paraisse pas copier les » troubadours. Mais autour de lui, les chansons des autres trouvères ont » le caractère, la coupe et la couleur de la *canso*, qui leur sert évidem- » ment de modèle. »

Une découverte précieuse pour l'histoire de la musique au moyen-âge est celle d'un manuscrit trouvé dans la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier, et qui a été signalé d'abord par M. Libri, mais seulement comme renfermant des chansons; ensuite par MM. Paulin Blanc, Théophile Nisard (Théophile Normand), et finalement communiqué en 1859 par son Exc. le ministre de l'instruction publique de France à M. de Coussemacker. D'après une note que nous devons à l'obligeance de cet érudit, ce manuscrit ne contient pas moins de 350 pièces, à 2, 3 et 4 parties, toutes antérieures au dernier tiers du XIIIe siècle. « Presque tous » ces morceaux, nous dit M. de Coussemacker, ont pour auteurs des » trouvères de l'Artois, du Cambrésis, du Hainaut et du Tournésis. On » y trouve la preuve que les trouvères étaient harmonistes, qu'ils con- » naissaient et pratiquaient le contrepoint double et d'autres artifices » harmoniques dont on croyait l'origine beaucoup postérieure. »

Dans la séance du 3 juillet 1862, M. de Coussemacker a entretenu l'Académie royale de Belgique de cette découverte.

TROUVÈRES GRANDS SEIGNEURS ET SOUVERAINS.

VI.

Quesne de Béthune, poète et guerrier, et l'un des plus célèbres chansonniers de son époque, naquit dans l'Artois vers le milieu du XIIe siècle. Il partit en 1189 pour la croisade.

Raoul, châtelain de Coucy, contemporain de Quesne de Béthune, a laissé 24 chansons avec la musique notée (1).

(1) *Chansons du châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par Francisque Michel, suivies de l'ancienne musique* (1830).

Robert de Béthune, septième et dernier du nom, seigneur de Béthune, de Tenremonde, de Richebours et de Warneston, avoué d'Arras et de St-Bavon à Gand. Il était second fils de Guillaume de Béthune et de Mahaut de Tenremonde. On lui attribue quelques chansons.

Robert dressa la nouvelle coutume : elle a été rapportée par Lindanus dans son *Histoire de Tenremonde*, et par Grammaye dans ses *Antiquités belges*.

Andrieu ou Andrieus Contredit, chevalier de la province d'Artois. On a conservé de lui 17 chansons.

Monseigneur Gilles de Vieux-Maison a laissé six ou sept chansons.

Maurice de Craon ou Pierre de Craon, son fils. Ces deux seigneurs se distinguèrent par leurs grandes richesses et par leurs talents poétiques.

Les chansons des deux seigneurs de Craon sont toutes du genre érotique.

Monseigneur Raoul de Ferrières a laissé onze chansons notées.

Monseigneur Raoul de Soissons, second fils de Raoul de Nesle, a laissé treize chansons.

Raoul de Beauvais a laissé cinq chansons.

Robert du Chatel, d'Arras, d'après Fauchet, a laissé deux chansons notées.

Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, considéré comme le premier poète français de son époque, naquit en 1201. Ses *pastourelles*, ses *jeux-partis*, ses *reverdies* ou *chants de mai*, se distinguent par la pureté, la grâce, la délicatesse, et de l'avis des meilleurs critiques soutiennent avantageusement le parallèle avec les chansons provençales du même temps.

Parmi les *reverdies* ou *chants de mai*, la sixième est surtout très-estimée; Dante l'a citée deux fois dans son livre *De vulgari eloquentia*.

« Cette chanson, dit M. Paulin Paris, se recommande par la recherche » et la délicatesse des pensées. De la bonté, de la bonne grâce et de » l'amour le poète forme une trinité inséparable. »

De fine amor vint seance et bonté,
Et amors vient de ces deux autresi;
Tout troi sont un, qui bien i a pensé,
Ja ne seront à nul jour départi.

Parmi les 66 pièces de poésie imprimées de Thibaut, se trouvent

39 chansons d'amour avec la musique notée, 12 jeux-partis, 12 pastourelles et 13 serventois.

Dans l'*Anthologie* de Monet, on trouve le joli quatrain suivant sur Thibaut, et qui a été reproduit par M. Baron dans son *Histoire abrégée de la littérature française :*

Thibaut fut roi galant et valeureux;
Ses hauts faits et son rang n'ont rien fait pour sa gloire,
Mais il fut chansonnier, et ses couplets heureux
Nous ont conservé sa mémoire.

Thibaut est le chef de ces nobles poètes qui crurent que l'éclat des talents ajoutait à l'éclat du nom. Il fut aussi le promoteur éloquent d'une nouvelle croisade, et mit à la voile au mois d'août 1239.

Les poésies du roi de Navarre ont été publiées en 1743, par Lévesque de la Ravaillière.

Gace Brulé, poète et chevalier, originaire de la province de Champagne. Il nous reste de lui 79 chansons, parmi lesquelles ils s'en trouvent plusieurs composées en compagnie de Thibaut, comte de Champagne. « Ce prince, selon les *Grandes chroniques de France*, fit entre lui et » Gace Brulé, les plus belles chançons et les plus délitables et mélo- » dieuses qui oncques fussents oïes en chançon ne en vielle, et les fit » écrire en sa sale à Provins et en celle de Troies, et sont appellées » les chançons au roi de Navarre. »

Hugues, comte de la Marche, né en 1172, a laissé quelques chansons. M. Auguis cite la meilleure dans son recueil : *Les poètes français depuis le XIIe siècle jusqu'à Malherbe.*

Henri III, duc de Brabant. On mentionne de ce prince trois chansons françaises, dans lesquelles on remarque de la grâce et de la facilité; la première a été publiée par M. Van Praet et les deux autres par M. Jubinal.

Jean I, duc de Brabant (1294). On a conservé de lui neuf chansons d'amour en langue flamande *(Minneliederen);* elles se trouvent dans le recueil des *Minnesingers allemands* de Manezen, MS de la bibliothèque impériale de Paris, N° 7266, et publiées par M. F. Vanderhaeghen, ainsi que dans la collection : *Oude vlaemsche liederen (Vieilles chansons flamandes)* de M. Willems.

Charles, comte d'Anjou et roi de Sicile, frère de St-Louis. On connait de ce prince deux chansons, dont l'une a été publiée.

Richard Coeur-de-Lion, roi d'Angleterre. Quelques écrivains ont voulu le placer parmi les troubadours. Ses poésies sont purement françaises ou en langue d'*oil*.

La langue française était en usage en Angleterre depuis le XIe siècle et ne cessa d'y être la langue des tribunaux qu'après l'édit d'Edouard III en 1367. Les actes du Parlement furent rédigés en français jusqu'à la fin du XVe siècle.

Du temps de Richard, l'Angleterre était riche en trouvères anglo-normands, attirés, prétend-on, par ce monarque, pour faire entendre sur les places publiques des chants à sa gloire.

D'autres trouvères chansonniers, la plupart ducs ou comtes, se distinguèrent au commencement et dans le cours du XIIIe siècle par leur talent poétique; tels sont le vidame de Chartres; Jean de Dreux, comte de Bretagne; Pierre Mauclerc, duc de Bretagne; Jean de Brienne; Ilves de la Ferté, ennemi redoutable de Blanche de Castille, et qui prit une part active à la querelle des grands feudataires contre la régence de cette princesse; Renaud de Salleuil; messire Bouchart de Mailli ou Marli, haut et puissant seigneur de Momoranci, etc.

DAMES TROUVÈRES.

VII.

Marie de France, née en Bretagne au commencement du XIIIe siècle, est considérée comme la femme poète la plus illustre de la France du Nord. Ses poésies ont été publiées avec des notes par M. de Roquefort, sous ce titre : *Poésies de Marie de France, poète anglo-normand du XIIIe siècle, ou Recueil de lais, fables et autres productions de cette femme célèbre.* Paris, 1832.

La belle Doete de Troye, « chanteresse et trouvère, » selon Fauchet.

Damoiselle Sainte Des Prez était de Picardie; Fauchet cite de cette demoiselle un *jeu-partis* avec une dame de La Chaucie.

Une demoiselle Maroie, Marote ou Marie de Drignan ou Dergan, de Lille, n'a laissé qu'un seul couplet, mais qui donne une opinion de son mérite poétique.

(Pour la poésie et la langue des trouvères, voyez Gervais Delarue, *Recherches sur les ouvrages des bardes de la Bretagne armoricaine dans le moyen-âge;* — J.-B. Roquefort, *De l'état de la poésie française dans le XIIe et le XIIIe siècle;* — *Glossaire de la langue romane,* par le même, et le supplément, ibid.; — Nicot, *Trésor de la langue française tant ancienne que moderne;* — Heeren, *Programme académique;* — Depping, *Histoire des expéditions maritimes des Normands et de leur établissement en France au Xe siècle;* — Capefigue, *Hugues Capet* et *Histoire de Philippe-Auguste;* — Monteil, *Histoire des Français des divers états (XIVe et XVe siècles);* — l'abbé Lebœuf, *Dissertations sur l'histoire de Paris,* dans les *Mémoires des inscr. et belles lettres*).

CHAPITRE X.

École flamande aux XVe et XVIe siècles et de nos jours. — Musique des ducs de Bourgogne. — Notice sur quelques célèbres musiciens flamands d'autrefois. — Poètes les plus renommés, qui vécurent dans les Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles. — État de la peinture au XVe siècle. — Les frères Van Eyck. — Les plus beaux monuments du XVe siècle. — Chambres de Rhétorique. Notice sur celle de la Fontaine, *de Gand. — Sociétés chorales belges. — Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand. Concours de composition musicale ouverts par cette société.*

Le XVe siècle, cette époque glorieuse de la renaissance des lettres et des arts, voit briller aussi l'école flamande, réputée alors, dans l'art d'écrire en musique la première de l'Europe; Okeghem et Obrecht en sont considérés comme les fondateurs; et Tinctor, Adrien Willaert, Josquin Desprez, Louis Compère, Guillaume Crespel, Alexandre Agricola, Pierre Delarue, Cyprien de Rore ou van Rore, Jacques Arcadelt, Jacques Berchem, Clément *Non papa,* Nicolas Gombert, Jacques de Kerle, Créquillon, Hubert Waelrant, André Pévernage, Philippe de Mons et particulièrement Roland de Lattre, soutinrent la gloire de cette école, qui ne se perdit qu'à la suite des troubles religieux et politiques dont les Pays-Bas furent le théâtre dans la seconde moitié du XVIe siècle.

Au XVe siècle, nos souverains même ne reculaient pas devant les difficultés du contrepoint de leur temps; car, au dire d'Olivier de la Marche, « Charles le Téméraire apprit l'art si perfectement, qu'il mettait sus » chansons et motets, et avait l'art perfectement en soi. »

Les ducs de Bourgogne avaient pour l'art musical une prédilection particulière. Voici d'après M. Ed. Fétis *(les Musiciens belges)* quelques détails concernant la musique attachée au service de ces princes :

Philippe le Hardi avait, outre les pages de sa musique, des harpeurs ou joueurs de harpe, des ménétriers ou joueurs de violon, des hautbois et des trompettes. Le chef de ces ménétriers s'appelait Mulier; un compte du temps le qualifie de familier du duc. Le nombre de musiciens au service du duc de Bourgogne fut augmenté sous Jean sans Peur. Il y avait un clerc de musique et des pages, douze ménétriers, six harpeurs, des hautbois, des trompettes de guerre et des clairons. Parmi les ménétriers, il s'en trouvait de différents pays; ainsi par exemple, Thibaut de Strasbourg, Jacotin d'Auxonne, Paulin d'Alexandrie, etc.

Le duc Philippe le Bon, qui rassemblait les éléments d'une bibliothèque sans seconde en Europe, qui employait les plus habiles miniaturistes de son temps, à illustrer des manuscrits, chefs-d'œuvre de calligraphie, voulut que sa chapelle donnât également une idée du luxe dont il aimait à s'entourer. Ses ménétriers, ses harpeurs, ses joueurs de hautbois et de trompette étaient réputés pour les meilleurs qu'il y eût ; les pages de sa musique passaient pour les plus experts dans leur art. Par une charte de 1431, il prescrivit la fondation d'une messe en musique, pour relever encore son institution de l'ordre de la Toison d'Or. « Fondons et établissons, est-il dit dans ce document, du gré et consentement des dits » doyen et chapitre icelle; notre chapelle (de Dijon) et collège dudit » ordre (la Toison d'Or) une messe quotidienne et perpétuelle pour » chaque jour dès lors, en avant, solennellement à haute voix, à chant » et déchant, excepté celle de *Requiem*, etc. »

La musique de Charles le Téméraire, dit un historien, objet particulier de son goût et de ses soins, chantait chaque jour à l'église des hymnes, accompagnés du son des instruments. La chapelle de ce prince était composée de vingt-quatre chantres chapelains, clercs et demi-chapelains, non compris les enfants de chœur, l'organiste et les joueurs de luth, de viole et de hautbois de sa musique de chambre.

QUELQUES CÉLÈBRES MUSICIENS FLAMANDS D'AUTREFOIS.

Okeghem, de Termonde, fut premier chapelain du roi de France Louis XI. Il occupait encore ce poste en 1461, d'après un compte des officiers de la maison du roi, concernant les obsèques de Charles VIII.

Obrecht, célèbre contrapuntiste hollandais, était en 1467 maître-de-chapelle à l'église cathédrale d'Utrecht. Il abandonna cette place pour entrer en 1488 comme simple chantre au chœur de la cathédrale d'Anvers(1), composé alors des plus grands musiciens du XVe siècle.

Jean le Teinturier, appelé Tinctor ou Tinctoris, de Nivelles, l'un des musiciens les plus érudits de son temps, fut le fondateur de l'école de Naples, vers 1476.

Adrien Willaert, de Bruges, maître-de-chapelle de l'église de St-Marc, à Venise, depuis 1523 jusqu'en 1568, prit part à la fondation de la célèbre école de cette ville.

Sur Josquin Desprez ou Deprez, qu'on suppose né dans le Hainaut vers 1450 ou 1455, Ronsard s'exprime ainsi dans la préface d'un recueil de chansons à plusieurs voix, qu'il adresse à Charles IX : « Et pour » ce, sire, quand il se manifeste quelqu'excellent ouvrier en cet art (la » musique), vous le devez soigneusement garder comme chose d'autant » excellente, que rarement elle apparaît, entre lesquels se sont depuis six » ou sept vingt ans, élevez Josquin Deprez, *Hennuier de nation*, et ses » disciples Mouton, Vuillard, Richefort, Jannequin, etc. »

Josquin Deprez fut chantre de la chapelle pontificale sous le Pape Sixte IV, et puis premier chanteur du roi de France Louis XII.

Louis Compère et Guillaume Crespel, tous deux élèves d'Okeghem et condisciples de Josquin Deprez, n'ont pas émigré à l'étranger; ils étaient, ainsi que Brumel de la Rue et Agricola, fixés à la cour de Marguerite d'Autriche.

La cour de Marguerite d'Autriche était le rendez-vous des artistes et gens de lettres les plus fameux. Cette princesse s'est distinguée comme poète par quelques ballades et rondeaux, que l'on trouve en manuscrit dans la

(1) D'après les découvertes de M. Léon de Burbure dans les archives de la cathédrale d'Anvers.

bibliothèque de Bourgogne, et que M. Van Hasselt a fait imprimer en partie à la suite de son *Essai sur la poésie française en Belgique* (1838).

On conserve dans les archives de la chapelle pontificale, un motet de Louis Compère, dans lequel chaque partie est composée sur des paroles différentes. Pendant que le ténor et le second dessus chantent ce texte : *Fera pessima devoravit filium meum*, le soprano, le contralto et la basse débitent des vers qui ont pour sujet les grandes querelles du Pape Jules II et de Louis XII. — Guillaume Crespel est également connu par quelques motets.

Alexandre Agricola fut nommé en 1500 chapelain et chantre de Philippe-le-Beau, et lorsque ce prince et Jeanne allèrent en 1506 prendre possession de leur royaume de Castille, Agricola les suivit comme faisant partie de leur maison.

Pierre de la Rue fut maître-de-chapelle à Anvers au commencement du XVIe siècle.

Cyprien de Rore, de Malines, fut successeur d'Adrien Willaert, dans l'emploi de maître-de-chapelle à Venise.

Jacques Arcadelt naquit dans les Pays-Bas vers la fin du XVe siècle. En 1539 il devint maître des enfants de chœur de St-Pierre du Vatican, à Rome.

Clément *non papa* fut le premier des maîtres-de-chapelle de Charles-Quint. Il se nommait Jacques Clément, mais le sobriquet de *Clément non papa* lui fut donné parce qu'il était contemporain de Clément VII, élu Pape le 19 novembre 1523.

Nicolas Gombert, de Courtrai, élève de Josquin Desprez, fut maître des enfants de chœur de la chapelle de Charles-Quint à Madrid.

Jacques de Kerle, né à Ypres, fut maître-de-chapelle de l'empereur Rodolphe II.

Créquillon, né aux environs de Gand en 1505, était attaché à la chapelle de Charles-Quint à Madrid. Ce compositeur a écrit beaucoup de messes, motets et chansons françaises à 4, 5 et 6 voix.

Hubert Waelrant, né à Anvers en 1517, se rendit à Venise pour y suivre les leçons de Willaert, et vint ensuite se fixer dans sa ville natale, où il créa une école de musique. On possède de Waelrant un livre de motets à 5 et 6 voix, publié à Louvain en 1557; des *madrigaux*, des chansons françaises à 5 voix.

André Pévernage, né à Courtrai en 1541, fut d'abord maître-de-chapelle à la collégiale de sa ville natale, où il dirigea une école de musique dès 1560 ; ensuite il passa comme musicien à la cathédrale d'Anvers, dont il obtint la maîtrise plus tard. Il fut le prédécesseur de Matthieu Pottier. On connait de ce musicien des chansons et des motets à 5, 6, 7 et 8 voix, des messes à 5, 6 et 7 voix.

Philippe de Mons, dont le nom de famille est resté inconnu, a laissé beaucoup de messes, de chants sacrés et de madrigaux, qui parurent à Ingolstadt et à Venise, depuis 1557 jusqu'en 1592.

Roland de Lattre ou Orlando Lassus, de Mons, est considéré comme le musicien belge le plus célèbre du XVIe siècle. A l'âge de vingt-et-un ans, il obtint la place de maître-de-chapelle à l'église de Saint Jean de Latran, à Rome, et fut appelé en 1557 à Munich, par l'électeur de Bavière Albert V, dit *le Généreux* ou *le Magnanime*, qui le nomma en 1562 directeur de sa chapelle. Le 7 décembre 1570, l'empereur Maximilien II, lors de la diète de Spire, lui décerna des lettres de noblesse, et le Pape Grégoire XIII le créa chevalier de St-Pierre à l'éperon d'or, le 6 avril 1574.

Jean Dorat et Isaac Bullaert ont écrit l'éloge de Roland de Lattre, et le célèbre Vondel, dans ses *Méditations sur Dieu et la Religion (Bespiegelingen van God en Godsdienst)*, liv. III de la *Providence*, et dans des vers sur la mort de Zoeling, célèbre organiste d'Amsterdam, le cite comme un des princes de l'art :

Indien een wildeman noch hoorde op luchte sprongen
En vingerdans, wat geest door 't orgel quam gedrongen,
Wat goddelyke galm zich spreide in iders oor
En rolde in 't hoogh gewelf, door kerck, kapel, koor;
Zoo veele mengels van registreren en klancken
Waer voor onze eeuwen noch Orlandus zanglust danken.
Zou hy gelooven dat geval die toonen mengt,
Als verwen ondereen met kunst en geest gespringt (1)?

(1) Traduction. — Si quelque homme sauvage entendait les sons harmonieux qu'enfantent les tuyaux de l'orgue, animé par une main savante, s'il entendait les chants divins retentir sous les voûtes élevées du sanctuaire et se multiplier avec des combinaisons infinies, telles que notre siècle en doit à la création des Orlando,

Les compositions religieuses de Lassus sont au nombre de *seize cents*, savoir : 1209 motets ou *cantiones sacræ*, 180 magnificat, 34 hymnes, 51 messes entières, 19 litanies, 13 lamentations, des psaumes, des offices propres et beaucoup d'autres chants d'église. Les morceaux de musique profane forment un total de 765, divisés en 371 chansons françaises, 233 madrigaux, 61 canzonette, 7 cantates ou dialogues. En tout près de 2,400 pièces.

A l'exemple de l'Angleterre, de l'Allemagne et de la Hollande, le gouvernement belge, sur la proposition de M. Fétis, a pris la résolution de faire publier à ses frais les œuvres des compositeurs belges qui ont illustré les XVe et XVIe siècles (1).

Pour l'école flamande d'autrefois, consultez l'intéressant ouvrage de Kiesewetter : *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik (Histoire de la musique de l'Europe occidentale, etc.)*, Leipsig, 1834. L'auteur y divise l'*Histoire de la musique* en dix-sept époques, et c'est un moine de notre pays qui donne son nom à la première de ces époques :

1re époque, de Hucbald, années 901-1000.
2e » » Guido, 1001-1100.
3e » sans nom, 1101-1200.
4e » de Francon de Cologne, 1201-1300.
5e » » Marchetto de Padoue et J. de Muris, 1300-1380.
6e » » Dufay, 1380-1450.
7e » » Okeghem, 1450-1480.
8e » » Josquin Desprez, 1480-1520.
9e » » Willaert, 1520-1560.
10e » » Palestrina, 1560-1600.
11e » » Monteverde, 1600-1640.
12e » » Carissimi, 1640-1680.

pourrait-il croire que c'est le hasard tout seul, qui produit ce mélange heureux de tons variés, pleins d'artifice, et mêlés comme des couleurs combinées par le génie?

Voir *Roland de Lattre, sa vie, ses ouvrages*, par M. Adolphe Mathieu (dans les *Annales de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand*, 1857-1858, 2me livraison). Voyez aussi *Notice sur Roland de Lattre, etc.*, par M. H. Delmotte.

(1) Voyez le rapport lu par M. Fétis à la classe des beaux-arts, le 25 septembre 1860.

13e époque de Scarlatti, 1680-1725.
14e » » Durante, 1725-1760 (nouvelle école napolitaine).
15e » » Gluck, 1760-1780.
16e » » Haydn et Mozart, 1780-1800.
17e » » Beethoven et Rossini, 1800-1832.

Le soulèvement contre Philippe II, les guerres d'Allemagne, la guerre de trente ans, plus tard l'invasion de Louis XIV et la guerre de succession éteignirent insensiblement le goût de l'art musical parmi nous. C'est seulement vers le milieu du XVIIIe siècle, que l'on voit surgir quelques noms dignes d'être cités.

Voici à partir de cette époque jusqu'à nos jours, une liste de la plupart des compositeurs belges (artistes et amateurs); parmi eux il en est plusieurs dont la réputation est devenue européenne :

MM. Kennis, de Lierre; François Krafft, de Bruxelles; Blavier, de Liége; Van der Borgt et Van Ham, de Louvain; Mathias van den Gheyn, de Tirlemont; le chanoine Raick, de Louvain; Pierre van Maldere, de Bruxelles; Penneman et Pierre de Prins, de Louvain; Adrien-Joseph van Helmont, de Bruxelles; François-Joseph Gossec, de Vergnies (Hainaut); André-Ernest Grétry, de Liége; Klop et Henri Barth, de Gand; Henri-Jacques Croes et son fils Henri, de Bruxelles; Deleplanque, de Liége; Neveu, de Bruxelles; Pierre Verheyen, de Gand; Chartrain et Pieltain, de Liége; le prince Charles de Ligne, de Belœil; Eugène et Lambert Godecharle, de Bruxelles; Antoine-Frédéric Gresnich, de Liége; Gehot, né en Belgique; Am. Vanderhagen, d'Anvers; les frères Stas, de Bruxelles; Othon-Joseph van den Broeck, d'Ypres; Thomas Thollé, de Liége; Pierre-Jean de Volder, d'Anvers; Jean-Engelbert Pauwels, de Bruxelles; Redein et les frères Adrien, de Liége; Joseph Borremans, de Bruxelles; Georges-Jacques Aelsters, de Gand; Jacques Bauwens, de Bruges; P.-J. Suremont, d'Anvers; Jean Ancot, de Bruges; Charles-Joseph-Liévin Hanssens, de Gand; H. Simon, d'Anvers; François van Campenhout, de Bruxelles; Jean-Hubert-Joseph Ansiaux, de Huy; les frères Adolphe et Ulysse Claes, de Hasselt (amateurs); François-Joseph Fétis, de Mons; Martin-Joseph Mengal, de Gand; Charles Ots, de Bruxelles; Joseph de Blumenthal, de Bruxelles;

Charles-Auguste Lis, d'Anvers; Jean-Baptiste d'Hollander, de Gand; J. Callewaert, de Courtrai; le baron Edouard de Lannoy, de Bruxelles; Nicolas-Lambert Wéry, de Huy; Charles Gildemyn, de Bruges; François-Liévin Reylof, de Gand; François Snel, de Bruxelles; Louis Decortis, de Liége; Auguste-Philippe de Peellaert, de Bruges (amateur); Vanderghinste, de Courtrai; Charles Warot, de Bruxelles; Henri Liefmans, d'Audenarde (amateur); Dieudonné Goffin, de Verviers (amateur); Dieudonné Duguet, de Liége; P.-J. Schelfhout, d'Alost; Louis Lambillotte (de la Compagnie de Jésus), né à Charleroi; Buchet, de Limbourg (amateur); Jean-Simon Eyckens, d'Anvers; Devroye et Henrotte, chanoines à la cathédrale de Liége; Jules de Glimes, de Bruxelles; Charles-François Angelet, de Gand; André Robberechts, de Bruxelles; Louis-Constant Ermel, Ed. de Somere, Guillaume de Windt et Joseph Ghys, de Gand; Janssens, d'Anvers; Henri-Jacques Croes, de Bruxelles; le chevalier Ch.-L. de Maere, de St-Nicolas (amateur); Charles-Auguste De Bériot, de Louvain; François Isenbaert, d'Anvers; Lambert Meerts, de Bruxelles; Pierre-Joseph Hespel de Tournai; Charles-Louis Hanssens, Joseph Kerchove, Ferdinand Van den Heuvel, de Gand; Jules Bovery, de Liége; Antoine et J.-J. Bessems, d'Anvers; Adrien-François Servais, de Hal (Brabant); François Lintermans, de Bruxelles; Alphonse Lemaire, de Namur; Frédéric Steenackers, né en Belgique; Jules Godefroid, de Namur; Eugène Brassine, de Liége; Jules Busschop, de Bruges (amateur); Théophile Vercken, de Liége; l'abbé le Normand, de Quaregnon (Hainaut); Fauconnier, de Fontaine-l'Évêque; Jean-François Dumont, de Bruges; Prume, de Stavelot; Jean Pollet, d'Everghem; Charles de Smet, de Gand (amateur); Hippolyte Hero, de Mons; Van Calck, né dans le Brabant; J.-B. Heimburger, de Liége; Albert Grisar, d'Anvers; le chevalier Léon de Burbure, de Termonde (amateur); J. van Volxem et Auguste Bouillon, de Bruxelles; Gustave de Burbure, de Termonde (amateur); François-Ant.-Alph. Wanson et Toussaint Radoux, de Liége; Hasselmans, d'Anvers; Joseph Fischer, de Bruxelles; Jean-Baptiste Stevens et Edmond Duval, d'Enghien; Jules Berleur, de Huy; Jaspar, de Liége; Léon de Jaegher, de Bruges; Louis-A. Raoux, de Courtrai; le vicomte Charles de Clerque-Wissocq, de Gand (amateur); Cooremans, prêtre né en Belgique; Jean-Baptiste Singelée, de Bruxelles; Bernard van Loo, de Gand; Jahn,

de Liége; Schepens-Agnelli, de Berlaere; Hubert Léonard, de Liége; Armand Limnander de Nieuwenhove, de Gand; Lambert Massart, de Liége; Jules de Nefve, de Chimay; Joseph Artot, de Bruxelles; D. Duguet, de Liége; Storms, d'Anvers; Godefroid Camaüer, de Huy; le comte Camille Durutte, d'Ypres (amateur); François de Coninck, de Lebbeke; Romain Nihoul, de Tongres; Alphonse Mailly, de Bruxelles; César-Auguste et Joseph Frank, de Liége; Louis Messemaekers, de Bruxelles; Bosret, de Namur; Ed. van Buggenhout, à Arlon; François Lebeau, de Huy; Regibo et Van den Hende, de Renaix; Max. Heyndrickx, de Gand; Tilborghs et Dubois, nés en Belgique; Fr.-Charles Dupont, de Liége; Auguste Dupont, d'Ensival; Camille de Vos, de Ninove; Aloys Kettenus, de Verviers; Edmond Vanderstraeten, d'Audenarde (amateur); Camille-Charles-Auguste de Maere-Limnander, de St-Nicolas (amateur); Royer-De Behr, de Namur (amateur); Jacques Rumes et Alphonse Duclos (amateur), de Gand; Alphonse Herman, de Tournai; Léonard Terry, de Liége; Joseph Grégoir, d'Anvers; Henri Vieuxtemps, de Verviers; J. Steveniers, de Liége; le chevalier Van Elewyck, d'Ixelles (amateur); Edouard Grégoir, de Turnhout; Charles Miry, de Gand; Norbert Soetaert, d'Oostkerke; Philippe van den Berghe, de Menin (amateur); Guillaume Meynne, de Nieuport; Edouard de Vos, de Gand; Ch. Simar, de Bruxelles; François Dunkler, de Namur; Van Acker, de Menin (amateur); Chrétien Verdyen et Richard Servranckx (amateur), de Louvain; Stoumont (amateur) et Adolphe Samuel, de Liége; Jacques-Nicolas Lemmens, de Zoerleparwys (province d'Anvers); Et.-J. Soubre, de Liége; Amédée Dubois, de Tournai; Clément Wytsman, de Termonde (amateur); Robert-Julien et Evariste van Maldeghem, de Denterghem; François-Auguste Gevaert, de Huysse; Souweine, de Gand; J.-E.-M.-M. Henskens et François Callaerts, d'Anvers; Léon Jouret, d'Ath; Jean de Stoop, de Bruges; Rauis, de Namur; François Schermers, d'Anvers; Emmanuel Desmet-Loehr, d'Ostende; Edouard Bauwens, de Bruges; Egide Aerts, de Boom (province d'Anvers); François van den Bogaerde, de Gand; P.-L.-L. Benoît, d'Harlebeke; François van Herzeele, de Gand; Agniez-Scribe (Agnesi), d'Erpent-lez-Namur; Jean van Acker, d'Anvers; Alexis Ermel, de Bruxelles; François et Jean Riga, de Liége; Ch.-L. de Wulf, de Staden; Alphonse Mailly, de Bruxelles; D. van Reysschoot, Jules de Vulder, Ferdinand Brondeel,

de Gand; L. van Gheluwe, de Wanneghem-Lede; Ferdinand van den Heuvel, Florimond van Duyse, J. van den Heede, de Gand, etc.

Aux XVe et XVIe siècles, la poésie flamande et latine(1), la peinture, l'architecture et la sculpture(2) n'étaient pas moins en honneur dans notre pays; de leur côté, les chambres de rhétorique(3), ces illustres

(1) Noms des poètes les plus renommés qui vécurent dans les Pays-Bas, aux XVe et XVIe siècles :

XVe siècle. — Jacques de Vilt, de Bruges; Gérard Roelants, de Louvain; Dirk van Munster, Jean van Daele, Antoine de Roovere, de Bruges.

XVIe siècle. — Anna Beyns, d'Anvers, femme-poète vouée à la vie dévote; Mathieu Castelyn, d'Audenarde; Corneille van Ghistele, d'Anvers; Colin de Lille (Colin van Ryssele); Jean Fruytiers, maître des requêtes du prince d'Orange; Jean-Baptiste Houwaert, de Bruxelles; Pierre Heyns, d'Anvers; Philippe de Marnix de Sainte Aldegonde, de Bruxelles; Karel van Mander, de Meulebeek, en Flandre, peintre et poète; Philippe Naman, de Bruxelles. Mais les poètes les plus illustres de cette époque, nés tous les trois à Amsterdam, sont : Volkertszoon Coornhert, Roemer-Visscher et surtout Henri Laurenszoon Spiegel, à qui l'on doit la renaissance de la langue et de la littérature néerlandaises.

(2) Le XVe siècle nous rappelle avec un légitime orgueil les noms d'Hubert et de Jean van Eyck, inventeurs de la peinture à l'huile et fondateurs de la plus célèbre des écoles qui aient fleuri dans le nord de l'Europe à cette époque.

Déjà en 1419, les frères Van Eyck habitèrent la ville de Gand. Hubert y commença l'admirable tableau de l'*Agneau mystique,* qui fut achevé en 1432 par Jean van Eyck, pour la chapelle de Josse Vydt, dans l'église paroissiale de St-Jean (la cathédrale de St-Bavon). [*Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles,* par M. Edmond de Busscher.]

Ce fut particulièrement aux XVe-XVIe siècles que l'on vit s'élever en Belgique ces monuments d'un style gothique si admirable, tels que l'hôtel-de-ville de Louvain, celui de Bruxelles, la tour de l'église Notre-Dame à Anvers, l'hôtel-de-ville d'Audenarde, ainsi que la magnifique aîle gothique de l'hôtel-de ville de Gand, bâtie dans les premières années du XVIe siècle.

Le tombeau de Philippe-le-Hardi à Dijon, exécuté au commencement du XVe siècle par des sculpteurs flamands, est considéré comme un chef-d'œuvre.

(3) L'origine des chambres de rhétorique dans les provinces flamandes remonte au XIVe siècle; il est déjà fait mention de la chambre de Diest (Brabant) *Christus oogen, sive coronaria lychnis,* dès l'année 1302. Celle d'Ypres, *Alpha en Omega,* dont on n'indique pas au juste la date d'origine, est néanmoins reconnue comme la plus ancienne des Flandres; la chambre de Dixmude (Flandre occidentale) *den Heiligen Geest* (*le Saint Esprit*) fut instituée vers 1394, et puis celle de Bruxelles *het Boek* (*le Livre*), qui comptait au nombre de ses membres le duc Jean IV, existait en 1401, et fut bientôt suivie par plusieurs autres. (*Histoire de la ville de Bruxelles,* par A. Henne et Alp. Wauters.) La chambre *de Violier* (*le Violier*), d'Anvers, sans être comptée parmi les plus anciennes, fut une des plus impor-

institutions, eurent une large part dans le progrès intellectuel, en accélérant le mouvement des esprits vers les sciences, les lettres et les arts.

tantes du pays; elle se trouvait, ainsi que beaucoup d'autres corporations, sous la dépendance de la confrérie de St-Luc, institution créée pour la culture des arts, et qui concourut à la fondation de l'académie d'Anvers, devenue si célèbre.

Il est fait mention de cette académie dès les premières années du XVIe siècle; mais elle ne fut définitivement constituée qu'en 1663, sur la requête adressée au roi d'Espagne, Philippe IV, par David Teniers et consors, alors doyens et chefs (oudermans) de la confrérie de St-Luc.

Les registres de St-Luc nous donnent les noms des différents doyens de la confrérie de l'année 1454 à 1794, et parmi les artistes appelés à cette dignité figurent plusieurs peintres renommés.

Une particularité constatée sur ces mêmes registres, et qui intéresse surtout l'art musical, est l'admission en 1557 comme membres de St-Luc, des facteurs de clavecins d'Anvers; ce qui fait supposer que ce genre d'industrie y était déjà très-développé, et l'usage du clavecin généralement répandu.

A la fin du XVIe siècle et dans le cours du XVIIe, Hans ou Jean Ruckers et son fils André, nés tous les deux à Anvers, figuraient parmi les plus célèbres facteurs de clavecin de l'Europe. Les instruments d'André étaient pour la plupart ornés de belles peintures par les peintres les plus renommés, ses compatriotes.

La facture d'orgues était une branche d'industrie encore plus ancienne alors en Belgique; car Adrien Pieterez, né à Bruges, dans les premières années du XVe siècle, construisit à Delft en 1455 pour l'église neuve un instrument qui s'y trouvait encore, il y a une vingtaine d'années. Ensuite un certain Josse de Bus, établi à Audenarde, fit en 1505 un orgue pour l'hôpital *Notre Dame* de cette ville, et l'instrument que celui-ci remplaça, avait été fait en 1458, par Jean van Geeraerdsberghe.

Pour connaître le nombre exact des chambres de rhétorique qui florissaient autrefois dans les Pays-Bas, on peut consulter : *Schets eener geschiedenis der Rederykeren* (*Esquisse d'une histoire des Chambres de rhétorique*), par M. Kops, et le mémoire de P. Van Duyse, couronné par l'Académie de Belgique en 1860.

Dans la seconde moitié du XVe siècle, cinq chambres de rhétorique furent successivement instituées à Gand, savoir : celle de *la Fontaine d'Hippocrène* (*'t Geselschip van der Fontane*), en 1448; *Sinte-Agnète* (*Ste-Agnes*), dite *de Boomlooze mande* (*le Panier percé*) en 1471; la société de *Sainte-Barbe,* mentionnée dans les comptes de la ville pour l'année 1468; celle de *Maria t'eeren* ou *ter eeren* (*Pour honorer Marie*), vers 1478; *de Balsembloem* (*la Fleur de baume*), instituée en 1493 par Philippe-le-Beau, qui l'érigea en Chambre suprême du pays. « Le » règlement de cette confrérie, assez curieux à connaître, dit M. Cornelissen, dans » son *Opuscule sur les Chambres de Rhétorique en Flandre,* portait en substance : » Que la Chambre sera composée de quinze rhétoriciens et d'un nombre égal de » jeunes hommes, qui seront tenus d'apprendre l'art de la poésie; que lorsque » cette Chambre et les quinze jeunes hommes y agréés se rendront aux concours, » ils pourront, en vertu de la suprématie de la Chambre, représenter leur drame

Grâce à la sollicitude éclairée d'un monarque, juste appréciateur des arts, et qui considère la musique comme un des principes les plus féconds

» ou jeu de moralité, sans être obligés de tirer au sort; qu'enfin pour honorer
» dans cette Chambre d'une manière plus particulière Notre Seigneur et la Vierge
» Marie (c'était l'usage du temps de mêler ainsi le sacré et le profane), on y admet-
» tra quinze jeunes femmes, en mémoire des quinze joies de la Vierge. La tradition
» nous apprend, ajoute M. Cornelissen, que plus de cinquante rhétoriciennes se
» mirent sur les rangs, et ce qui ne doit pas surprendre, toutes celles qui méritè-
» rent la préférence, étaient aussi sages que belles. »

A Gand, dès l'année 1431, les annales urbaines constatent l'existence d'une corporation dramatique sous la dénomination de : *Gezellen van den Esbattemente* (*les Compagnons de l'ébattement*) et les comptes communaux de l'année 1441-1442 font mention d'une autre confrérie connue sous le nom de : *Gezellen van den Konste* (*les Compagnons de l'art*) [dramatique ou poétique].

On sait aussi qu'aux *Esbattements* de Gand, en l'année 1439, il y avait deux prix à remporter, l'un pour la langue flamande et l'autre pour la langue française, et que ce fut la ville d'Audenarde qui obtint le premier de ces prix et celle de Tournai le second.

Les chambres de rhétorique donnèrent une heureuse impulsion à l'art dramatique, en instituant des concours entre les diverses sociétés des provinces flamandes et hollandaises. Le premier de ces concours eut lieu à Anvers au mois de mai 1490, et 28 chambres de rhétorique des Flandres, du Brabant et de la Hollande prirent part à la lutte. La Société de Lierre : *de Ongelcerden* (*les Ignorants*) obtint le premier prix; celle de *la Fontaine,* de Gand, le second, et la Société de *Sainte Barbe,* de la même ville, le troisième.

La plus ancienne chambre de rhétorique, connue en Hollande, est celle nommée : *Het bloemken Jesse* (*La petite fleur de Jessé*), de Middelbourg, instituée en 1430; ensuite celle de Vlaerdingen, qui remonte à 1433, et la société de Gouda, à 1437.

Voyez Lambrechtsen, *Beknopte geschiedenis van de Middelburgsche rhetorijkkamer het Bloemken Jesse.* — *Verhandelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leyden* (*Précis historique de la Chambre de rhétorique la Petite fleur de Jessé,* de Middelbourg, publié dans les *Dissertations de la Société de Littérature néerlandaise, à Leyde*), 1819, III, p. 128.

De toutes les chambres de rhétorique hollandaises, celle d'Amsterdam, connue sous la devise : *In liefde bloeijende,* a rendu le plus de services à la langue et à la littérature nationale; vers la fin du XVIe siècle elle comptait au nombre de ses membres les littérateurs les plus renommés, tels que les Spiegel, les Coornhert, les Visscher, et peut être considérée comme l'école où se formèrent les Hooft et les Vondel. Cette société célébra en 1609, à la demande du magistrat de la ville, par neuf représentations théâtrales différentes, dues au génie du célèbre Hooft, l'armistice conclu entre la république et le roi d'Espagne.

Dans les concours des sociétés de rhétorique du XVe et du XVIe siècle, le grand prix se nommait par excellence *het Landjuweel* (*le joyau du pays*).

de la civilisation, l'école belge, longtemps stationnaire, a repris sous le règne de Léopold Ier une extension prodigieuse; déjà nos conservatoires

En 1561, la Chambre du *Violier*, d'Anvers, ayant remporté *le joyau du pays* au concours de Gand, proposa à son tour un jeu de moralité sur la question : *Par quels moyens les hommes sont-ils le plus efficacement excités aux arts et aux sciences?* et *la Rose*, de Louvain, obtint le prix en répondant : « Que ce » qui excitait le plus les hommes aux arts et aux sciences, c'était *l'honneur*, » *la gloire* et *la louange*. »

MM. Willems et Serrure citent comme la composition dramatique la plus ancienne que l'on ait conservée des rhétoriciens, un *mystère* intitulé : *De eerste bliscap van Maria (La première joie de Marie)*; il fut représenté par ordre des magistrats en 1444, à l'occasion de la kermesse, sur la Grande Place à Bruxelles. Cette composition inédite se trouve dans un manuscrit ayant appartenu dans le temps à M. Lammens, bibliothécaire de l'université de Gand. (Voyez le *Belgisch Museum* de 1845 et le *Messager des Sciences* de 1835.)

Parmi les ouvrages dramatiques du théâtre flamand de la fin du XVe siècle, se trouve celui intitulé : *Het zevejarig beleg van Ghendt door den koning van Vrankryk, Engeland en Scotland, onder Arnoldus V, grave van Vlaenderen, treurspel in vyf bedryven (Les sept années de siége de la ville de Gand, par les rois de France, d'Angleterre et d'Ecosse réunis, sous Arnold V, comte de Flandre, tragédie en cinq actes).* A Gand, chez P. Kimpe, imprimeur, près des Capucins. Cette pièce fut encore jouée par quelques sociétés de rhétorique jusqu'au commencement du XIXe siècle.

Lors de l'entrée du prince d'Orange, Guillaume le Taciturne, à Gand, le 29 décembre 1577, les Chambres de rhétorique réunies donnèrent plusieurs représentations théâtrales devant l'hôtel-de-ville et sur un théâtre élevé au *Poele* (Place du Marais), devant l'hôtel de Wacken *(het Hof van Wacken)*, où le prince était logé.

Au XVIe siècle, le nombre de pièces de théâtre augmenta d'une manière considérable, principalement les jeux allégoriques dans le goût français, appelés *sinne-spelen* ou *spelen van sinnen*, parce qu'on y voyait paraître des personnages allégoriques sous le nom de *sinnckens* (les sens). C'étaient des drames composés le plus souvent en réponse à une question proposée dans les concours poétiques, ouverts par les chambres de rhétorique de la Flandre, du Brabant ou des autres provinces. Les réponses écrites sous cette forme pour le *Landjuweel* ou concours donné en 1539 par la chambre de *la Fontaine*, ont été publiées la même année, accompagnées de gravures sur bois, figurant les blasons des dix-neuf chambres concurrantes, chez Joos Lambrechts, imprimeur à Gand. Quelquefois les pièces allégoriques revêtaient une forme historique, et même empruntaient leurs sujets à la Bible et aux vieilles chroniques de notre pays.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, on rencontre des drames allégoriques remplis d'allusions aux évènements du temps, et d'attaques directes contre la tyrannie espagnole.

Pour bien connaître l'état du théâtre flamand au XVIIe siècle et ses prin-

ont produit des compositeurs distingués, et un nombre considérable de virtuoses instrumentistes, répandus aujourd'hui dans toutes les parties

cipaux écrivains à cette époque, voyez : *Het vlaemsch tooneel in de XVIIe eeuw (Le théâtre flamand au XVIIe siècle)*, par le docteur Snellaert. (*Belgisch museum*, année 1845.)

Jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, les chambres de rhétorique, qui jouaient en flamand, avaient seules le privilége de donner des représentations théâtrales, les troupes françaises n'étaient qu'ambulantes. C'est ainsi qu'à Gand, lors de l'inauguration de l'évêque Van den Bosch, en 1661, on fit venir de Paris la troupe de comédiens de Mademoiselle d'Orléans, pour jouer devant le prélat et son clergé, à la grande salle de l'hôtel-de-ville. Cette particularité est consignée dans les comptes de la ville de Gand.

Il est encore fait mention de comédiens français dans ces mêmes comptes pour les années 1663, 1664 et 1672.

L'établissement définitif du théâtre français dans les provinces flamandes date d'une époque peu éloignée; le premier, celui de Bruxelles, n'existe que depuis 1700, et l'origine du théâtre français de Gand remonte seulement à 1750. Cette année, l'ancienne salle du spectacle, sur l'emplacement de laquelle a été élevé le magnifique théâtre actuel, fut exploitée pour la première fois par privilége de la confrérie de St-Sébastien (qui l'avait érigée), par une troupe française, sous la direction de MM. Leclerc et Langlois. Néanmoins les différents corps de métiers, surtout celui des bouchers, continuèrent d'y donner de temps à autre des représentations dramatiques. La société de St-Sébastien a été instituée sous Louis de Crécy, entre les années 1322 à 1346. Vers 1423, les membres de cette corporation établirent leur cour sur un terrain situé hors de la porte aux Vaches, le long des fortifications du fossé dit l'Étang des Échevins *(Schepenen Vivere)*; ils y continuèrent leurs exercices du tir à l'arc jusqu'en 1548; alors l'administration communale, par acte du 19 novembre, leur céda à cet usage un endroit spacieux sur le rempart du Cautre *(Cauter-veste)*, et ce ne fut qu'en 1737 que la confrérie, sur les plans de l'architecte Bernard de Wilde, de Gand, y fit élever sa salle de spectacle. En 1776 on reconstruisit l'intérieur de cette salle, en y ajoutant un 3me rang de loges; ce changement se fit d'après les dessins de M. Van Gelder, architecte de Bruxelles.

Le premier théâtre, mentionné dans les annales de Gand, fut érigé en cette ville sur le rempart du Cautre, à côté de l'ancien parc de St-Sébastien, vers la fin du XVIIe siècle, à ce qu'on suppose, car un certain Bombardi, directeur d'une troupe d'acteurs, qui se trouvait en 1698 à Bruxelles, sollicita du magistrat de Gand, la faveur de pouvoir donner sur le *nouveau théâtre*, dit la requête, douze représentations pendant le mois d'août de cette année.

Ce théâtre devint la proie des flammes le 16 septembre 1715.

Pour en revenir aux chambres de rhétorique, il ne sera pas sans intérêt de rappeler quelques circonstances qui concernent *la Chambre de la Fontaine*, la plus ancienne et la seule de ces institutions que possédait autrefois la ville de Gand, qui se soit maintenue.

Au milieu des calamités publiques de la fin du XVIe siècle, plusieurs chambres

de l'Europe. L'école d'orgue, instituée au Conservatoire de Bruxelles par les soins de son savant directeur, M. Fr. Fétis, s'est élevée en peu

de rhétorique de la Flandre et du Brabant se réfugièrent en Hollande. Celle du Brabant : *De Lavendelbloem (La fleur de Lavande)* se fixa à Amsterdam et devint une des plus célèbres : elle encouragea les premiers essais dramatiques de Vondel. D'autres chambres de rhétorique furent supprimées ou fermées ; du moins ne donnèrent-elles de longtemps signe de vie. La *Chambre de la Fontaine*, seule parmi celles de notre ville, reprit ses séances littéraires et dramatiques vers la fin du règne d'Albert et d'Isabelle, mais sans pompe et sans éclat, et ce fut seulement au siècle suivant qu'elle vit renaître un peu son ancienne splendeur.

En 1706, cette société fut entièrement reconstituée, et Jacques Heye, l'un de ses membres, composa pour la circonstance une pièce de vers qui a été reproduite par Mr Ph. Blommaert dans son histoire de la chambre de rhétorique *la Fontaine*.

Trois ans après, lors de l'installation de M. Leduc à la dignité de président, la société prit pour titre : *De nieuwe verwekte Phenix-gilde van rhetorica onder de bescherminge van de Alderheiligste Drievuldigheid* (la confrérie de rhétorique *Le nouveau Phénix qui renait de ses cendres, sous la protection de la très-sainte Trinité*).

Depuis sa réorganisation, la société de *la Fontaine* tint ses réunions *Aux Armes d'Espagne,* rue Haute-Porte (N° 24 actuel). Elle conserva ce local jusqu'en 1716 ; alors, M. Van Branteghem, seigneur de Reybrouc, président de la société, fit construire dans la rue Magelein un théâtre et une salle de réunion dans l'enclos appelé *het Gankske (le Couloir)*, ancienne chapelle des tisserands de coutil (tykwevers), et qui avait encore servi de salle de spectacle ; on y entrait par la maison portant aujourd'hui le numéro 13. La première pièce représentée sur ce théâtre en 1717 par les *Fontainistes* avait pour titre : *De zegeprael van keiser Karel VI op Achmet III, den turkschen sultan (Le triomphe de l'empereur Charles VI sur le sultan Achmet III).* L'auteur de ce drame était Cornelis de Meyer.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, on vit des sociétés dramatiques se former dans chaque paroisse de la ville ; celle de St-Bavon avait son théâtre dans la salle du *Witten Leeuw (le Lion Blanc)*, vis-à-vis les Riches Claires, rue St-Liévin, et d'après un programme de l'année 1776, nous voyons qu'elle y jouait les 1, 8, 15, 22 septembre, les 6, 13 et 20 octobre, une pièce intitulée : *Het blyendig treurspel van het H. Bloed van onzen Zaligmaker Jesus-Christus, overgebracht van Jerusalem naer de stad Brugge, in Vlaenderen (La tragi-comédie du Saint-Sang de Notre Sauveur Jésus-Christ, transféré de Jérusalem à Bruges, en Flandre).*

A la campagne, des jeux scéniques eurent lieu également les dimanches dans les villages d'Assenede, Caprycke, Eecke, St-Martens-Leerne, Moerbeke, Oostacker, Puyvelde (pays de Waes), Sleydinge, Somergem, Velsique, Vurste, Wacken, Waerschoot, Zele, Berlaere, Zeveneecken, Saffelaere, Heusden et Lovendeghem. M. Ph. Blommaert possède les programmes de tous ces spectacles pour les années 1764 à 1777.

La société de *la Fontaine* donna dans le local rue Magelein ses séances dramatiques et littéraires jusqu'à la suppression de toutes les confréries en 1794 ; alors elle fut transférée quai aux Bois, N° 36.

d'années au rang des premières de l'époque (1). Nos cercles lyriques,

Le 20 avril 1812, eut lieu avec grand éclat la réinstallation de la Chambre de *la Fontaine*. Indépendamment des concours de poésie française et flamande, de déclamation dans ces deux langues, de calligraphie, la chambre, fidèle à son ancienne devise : *Mente, calamo et voce (Avec l'esprit, la plume et la voix)*, ce qui indique le triple but de ses exercices, eut l'heureuse idée, pour rehausser encore cette solennité d'y associer la musique, en ajoutant au programme un concours pour harmonie militaire. Parmi les sociétés musicales qui répondirent à l'appel, celle de Courtrai (corps de musique de la garde nationale) remporta le 1er prix; celle de Bruges (corps de musique attaché à la garde nationale) le second, et la société d'*Harmonie Musicale* de St-Nicolas obtint la mention honorable. Le jury de ce concours était composé comme suit : MM. De Meulemeester, banquier; Ermel, Charles Hanssens, J. Kafka, Charles Lagye, Mengal père, Charles Ots et Vastensavondt, professeurs de musique.

Dans la poésie française ont remporté les prix : le premier, M. Blanfort, de Termonde, professeur de belles lettres; le second, M. Tinel, de Montpellier; le troisième, M. Dehoon, de Bassevelde, officier de santé.

Dans la poésie flamande : le premier prix, M. J.-F. Willems; le second, M. Eug. van Damme, de Bruges; le troisième, M. Jacques Lambin, d'Ypres.

(Voyez *Verzameling van alle de nederduitsche dichtstukken, die medegedongen hebben naer de lauwerkroonen, uitgegeven door de Maetschappy van Rhetorica binnen Gend* [*Recueil de tous les poèmes flamands qui ont concouru pour les prix décernés par la Société de Rhétorique à Gand*, le 27 juillet 1812]. Gand, chez J. Begyn.)

Lors de la distribution des prix, le 27 juillet suivant, plusieurs discours furent prononcés, et M. Cornelissen, dont le souvenir sera toujours cher aux Gantois, y lut son intéressant opuscule (déjà cité) *sur l'origine, les progrès et la décadence des chambres de rhétorique établies en Flandre (avec une notice historique sur Jacques van Artevelde)*; ensuite la *section chorale*, attachée à la chambre de rhétorique, fit entendre plusieurs chœurs consacrés à la gloire des muses, et dont la musique était composée par M. Charles Hanssens.

Le 9 décembre 1848, la Chambre de *la Fontaine* a célébré son jubilé quadriséculaire; à cette occasion, elle a fait frapper une médaille, dont un exemplaire a été remis à toutes les sociétés littéraires, artistiques et musicales, qui ont concouru à rehausser par leur présence, l'éclat de cette fête toute flamande, toute nationale. D'un côté de la médaille on a représenté l'emblême séculaire de *la Fontaine*, avec la devise : *Als 't past bi apetite;* de l'autre, une lampe allumée, avec les mots : *Vierhonderdjarig jubelfeest* (jubilé de 400 ans), 1848. L'exécution de cette jolie médaille a été confiée aux frères Wiener, de Bruxelles.

La société *la Fontaine* et celle de *Broedermin et Taelyver* donnent alternativement leurs représentations dramatiques sur le nouveau théâtre élevé en 1845 dans la rue du Pont Madou. Cet édifice fut construit aux frais, sur les plans et sous la direction de M. l'architecte Minard, dont il porte le nom.

(1) C'est au professeur M. Lemmens que le cours d'orgue de cet établissement doit sa renommée. Le gouvernement belge, sur les instances de M. Fétis, a fait don

dignes émules de ceux de l'Allemagne(1), ont vu par leur influence

au Conservatoirede Bruxelles d'un grand orgue de 83 registres ; cet instrument sort des ateliers de Merklin-Schütze.

(1) La première mention d'une société de chant pour voix d'hommes, régulièrement constituée en Allemagne, remonte à l'année 1673 ; on sait positivement qu'il existait à cette époque dans la ville de Greiffenberg, en Poméranie, une réunion chorale composée de seize personnes, appartenant les unes à la bourgeoisie, les autres à la noblesse, d'autres au clergé. Les membres de cette petite société, que dirigeait un jeune étudiant en théologie, composaient eux-mêmes les chœurs qu'ils exécutaient. (Voyez Georges Kastner, *Les chants de la vie,* l'introduction historique.)

Le nombre de chœurs ou morceaux à plusieurs voix composés en Allemagne pour les sociétés chorales, s'élève maintenant, dit-on, à plus de quinze mille.

Dans ces derniers temps, les publications musicales de chants à 1, 2, 3 ou 4 voix, destinées aux écoles primaires des deux sexes (enfants et adultes), y sont devenues également fort considérables ; on remarque surtout celles de M. Erk, professeur de musique au séminaire des instituteurs à Berlin, et de son collaborateur M. Guillaume Greef, professeur et organiste à Meurs. Ces productions se distinguent par le naturel et la simplicité des mélodies (écrites dans le medium du diapason de la voix), la régularité du rhythme et l'élégance de l'harmonie.

On doit aussi à M. Erk, des recueils de chants très-estimés, à l'usage des gymnases, des écoles scientifiques et secondaires.

Parmi les institutions d'une origine moins ancienne, dont s'honore à juste titre la ville de Gand, il faut citer la *Société royale des Beaux-Arts et de Littérature,* la première de ce genre qui ait été établie en Belgique. Le 21 septembre 1808, M. Faipoult, alors préfet du département de l'Escaut, et M. Pycke, maire de Gand, approuvèrent l'acte constitutif de cette société, et elle fut définitivement installée le 27 du même mois, par les membres-fondateurs, dont voici les noms : MM. Louis Roelandt, architecte; Pierre Goetghebuer, architecte ; Charles Cruysmans, sculpteur ; Joachim de Vogelaere, architecte ; Liévin de Bast, graveur et orfèvre-ciseleur; Emmanuel Quaetfaslem, architecte ; Pierre de Broe, architecte, et Joseph de Bast, praticien. (Voyez : *Précis historique de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand* [Annales de la société, années 1844-1845], par M. Edmond de Busscher.)

Ce fut à la requête de la *Société des Beaux-Arts,* que la régence institua en 1835 le *Conservatoire de musique.* « Déjà en 1818, dit M. Edmond de Busscher, une » proposition analogue avait été soumise à la compagnie par le secrétaire de la » section musicale, M. Antoine Devigne, qui demandait subsidiairement, et en cas » de décision négative, le *rétablissement des anciennes maîtrises des cathédrales.* » La commission chargée de l'examen des motifs sur lesquels était basée cette » double motion, se prononça formellement en faveur de la création d'un conser- » vatoire de musique. En se rendant en 1835 au vœu exprimé pour la seconde fois » par la *Société des Beaux-Arts,* l'autorité communale de Gand montra qu'elle » appréciait la bonne direction que cette école pouvait imprimer à l'éducation » musicale. Les voix fraîches et exercées qui font maintenant les délices de nos

le goût du chant d'ensemble se répandre dans les masses, et des sociétés

» concerts, aussi bien que les jeunes exécutants qui peuplent nos orchestres, prou-
» vent que ces prévisions favorables étaient fondées. Si donc les résultats ont
» répondu à l'attente, c'est à l'institut gantois que l'on doit l'impulsion vers ce
» nouveau progrès. »

C'est particulièrement pour ses concours de composition musicale, que la *Société royale des Beaux-Arts* doit occuper une place toute spéciale dans cet ouvrage. Le premier de ces concours eut lieu en 1816 pour la mise en musique d'une cantate en langues française et flamande sur la bataille de Waterloo. Sept concurrents se disputèrent les prix. Le jury adjugea unanimement les médailles d'or à M. Pierre Verheyen, de Gand, pour la cantate française, et à M. P.-J. Suremont, d'Anvers, qui s'était exercé sur la cantate flamande. Une médaille d'argent fut accordée comme accessit à M. Ch. Gildemyn, de Bruges. Au deuxième concours (1820), la classe de musique offrait une médaille et une gratification de cent florins, pour la composition d'une symphonie à grand orchestre : M. J. Wilms, d'Amsterdam, remporta le prix. Deux secondes médailles furent décernées aux symphonies de M. Ch. Angelet, de Gand, et de M. Janssens, d'Anvers Le troisième concours (1840) eut pour sujet la composition d'un *Stabat mater dolorosa*. Huit partitions furent envoyées à la société, et celle de M. Louis Ermel, de Gand, mérita la médaille d'or. Un quatrième concours (1842) n'eut pas de résultat; le sujet était un motet ou cantique à la Sainte Vierge, à choisir dans le rituel. Le jury déclara qu'il n'y avait pas lieu de décerner le prix, ni même d'accorder quelque autre distinction. Le sujet à mettre en musique pour le cinquième concours (1847), était la cantate nationale couronnée, *Belgie,* de feu notre illustre poète M. Prudent van Duyse. M. F.-Aug. Gevaert fut proclamé lauréat. Au sixième concours (1849), la section de musique proposa pour sujet une ouverture à grand orchestre, suivie d'un chant guerrier. Le prix ne fut pas décerné, mais le jury adjugea une gratification et une médaille en vermeil à deux concurrents : MM. Jules Denefve, de Chimay, et Charles Miry, de Gand. Le programme du septième concours (1852-1853) portait un prix (médaille de 400 fr.) pour la meilleure symphonie à grand orchestre; mais il n'y a pas eu lieu d'accorder aucune distinction. Enfin un huitième concours fut proposé en 1858, à l'occasion des fêtes jubilaires du cinquantième anniversaire de la fondation de la société; le poème couronné *(De Schoone Kunsten in België)* était de Mme Van Ackere-Doolaeghe, de Dixmude. Sur les huit partitions concurrentes, celle de M. Frans van Herzeele, de Gand, a été jugée digne du prix. MM. Charles Duyck, de Thielt, et Jules de Vulder, de Gand, ont obtenu une mention honorable. (Voyez les *Annales de la Société royale des Beaux Arts et de Littérature de Gand*, 1857-1858, 3e et 4e livr.)

Au mois d'octobre de la même année 1808, la Société de *Botanique et d'Horticulture* s'établit également dans notre ville; elle ouvrit son *Salon de Flore* (exposition d'arbustes et de plantes en fleurs) le 7 février 1809. Cette société, la première de toutes celles qui furent créées *en Europe,* en est encore la plus florissante et la plus en réputation. (Ibid.)

M. Van Damme-Sellier, horticulteur et architecte de jardins, a publié en 1861, une *Histoire de la Société royale d'Agriculture et de Botanique de Gand.*

chorales se former jusque dans les plus humbles villages(1). En même temps, la musique vocale est devenue pour ainsi dire une partie inhérente, inséparable de l'enseignement scolaire, non seulement dans nos écoles communales, mais encore dans les établissements d'instruction de l'État.

Maintenant nous pouvons répéter avec le célèbre chansonnier français :

La musique, source féconde
Répandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivre de son onde
Artisans, laboureurs, soldats.
Ce concert puisse-tu l'étendre
A tout un monde divisé,
Les cœurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé(2).

(1) La statistique faite en 1851 constatait l'existence en Belgique de 250 cercles chantants, ayant plus de 12,000 choristes; au dernier recensement (1859) le nombre en avait considérablement augmenté. (Voyez *Historique des Sociétés Chorales en Belgique,* par M. Aug. Thys [2me édition], et *Nomenclature des Sociétés Musicales de la Belgique,* par M. E. Jacops, d'Anvers.)

(2) Couplet d'une chanson de Béranger, intitulée *L'Orphéon,* écrite par ce poète après la dernière séance de *l'Orphéon* de 1851 et adressée à M. Bocquillon-Wilhem, fondateur de cette institution.

En 1833, M. Wilhem imagina les réunions périodiques des élèves de toutes les écoles primaires de Paris en un seul chœur, qu'il désigna sous le nom d'*Orphéon.* Le premier essai de cette institution fut fait au mois d'octobre de la même année, et des écoles d'adultes furent également instituées pour fournir à l'ensemble la réunion de tous les genres de voix.

En 1833, M. Wilhem fut nommé à la place de directeur-général de l'enseignement musical de toutes les écoles primaires de Paris.

CHAPITRE XI.

HOLLANDE.

État actuel de la musique dans ce pays. — Célèbres institutions musicales et artistiques de la Hollande. — La Société Felix-Meritis. — La Société pour l'Encouragement de l'art musical, fondée par M. Vermeulen, de Rotterdam. — Résumé de ses plus utiles travaux pendant vingt-cinq ans. — École royale de musique de la Haye.

La Hollande est actuellement un des pays où la musique est cultivée avec le plus de zèle et de succès. Au nombre de ses institutions artistiques qui ont puissamment contribué au progrès des arts et des sciences, figure en première ligne la célèbre société *Felix-Meritis*, d'Amsterdam; elle doit son origine à la réunion de quarante particuliers, qui la constituèrent en 1777, d'après le projet qu'en avait formé M. Writs, considéré pour ce motif comme son fondateur. Sa splendeur cependant ne date que de 1787, époque de la fondation du somptueux édifice, élevé par la société comme un temple consacré à la culture des arts.

L'Académie *Felix-Meritis* est divisée en sections ou départements, à

savoir : le département du *commerce*, de la *littérature*, de la *poésie*, de la *musique*, du *dessin*, de la *peinture*, de l'*architecture*, de la *sculpture*, des *mathématiques*, de la *mécanique*, de l'*hydrographie*, de la *chimie*, de la *géographie*, de la *navigation* et de l'*astronomie*.

Le département de la musique est administré par deux amateurs d'élite : M. W. de Vos Jz., en même temps directeur honoraire de la société, et M. Stadniski. M. J.-M. Coenen remplit les fonctions de chef d'orchestre.

A cette société revient l'honneur d'avoir la première formé le goût musical des Néerlandais, en les initiant par des auditions fréquentes à la connaissance des chefs-d'œuvre classiques de toutes les écoles; c'est là que les grandes symphonies de Beethoven étaient rendues avec tout le soin désirable longtemps avant leur apparition en France ou en Belgique.

Une autre institution non moins illustre, et dont la direction centrale se trouve à Amsterdam, est la *Société pour l'Encouragement de l'art musical (Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst)*, fondée en 1829, par M. Vermeulen, de Rotterdam.

Voici, d'après le compte-rendu publié en 1854, un résumé succinct de ses plus utiles travaux pendant les vingt-cinq ans d'existence qu'elle comptait alors :

Dans cet espace de temps, la société a consacré une somme de 85,000 francs à l'érection ou au maintien des diverses institutions musicales. Les écoles de musique, fondées par elle, dans les diverses provinces de la Hollande, s'élevaient déjà en 1856 à vingt-cinq, avec 750 élèves et 34 professeurs. Elle a disposé d'environ 22,000 francs en faveur de jeunes artistes néerlandais des deux sexes, pour les aider à commencer et achever leurs études, tant dans le pays qu'à l'étranger; ensuite elle a promis un traitement annuel de 1,700 francs environ pendant trois années consécutives à celui des jeunes artistes qui l'emporterait dans le concours ouvert à cet effet; une somme de 13,000 francs a été consacrée par la société pour récompenser des compositions de mérite qu'on lui avait offertes, ou qui avaient obtenu le prix dans ses concours. Par ses soins, dix-huit grandes œuvres musicales de compositeurs hollandais modernes ont été publiées et répandues à l'étranger, ce qui a nécessité une dépense de 13,000 francs; elle a fait rechercher dans les princi-

pales bibliothèques de l'Europe les œuvres des meilleurs compositeurs néerlandais d'autrefois, les a fait transcrire selon le système de notation moderne, et a formé une collection de 20 volumes in-folio, sous le titre de : *Collectio operum musicorum batavorum.* Plusieurs volumes extraits de cette collection ont été publiés à ses frais et distribués ensuite gratuitement aux principales bibliothèques princières et aux institutions musicales de l'Europe; les divers travaux de ce genre ont absorbé une somme de 17,000 francs. Elle a formé une bibliothèque des œuvres les plus estimées, dont la valeur s'élève à 32,000 francs. Cette bibliothèque, qui renfermait déjà en 1854 près de quinze cents ouvrages (en partition et en parties) des meilleurs auteurs, en possède maintenant plus de 2,000 des maîtres les plus renommés de tous les pays.

Chaque année, la société présente à ses membres un compte-rendu de ses travaux, plus un album, dont la rédaction, quant à la prose et à la poésie, est confiée aujourd'hui au secrétaire de la direction centrale, M. le Dr J.-P. Heye, poète-littérateur néerlandais des plus estimés dans son pays.

La partie musicale est envoyée à tous les meilleurs compositeurs hollandais et étrangers. Les frais de l'album et du compte-rendu s'élèvent à environ 13,000 francs. Des prix importants ont été également proposés par la société pour l'encouragement de la poésie destinée à être mise en musique; elle s'est efforcée aussi de développer et de former le goût musical en faisant exécuter avec soin et avec éclat les meilleures créations des grands maîtres anciens et modernes. Cinq grandes fêtes générales de musique, à Amsterdam, à la Haye et à Harlem, sont portées dans son budget pour une somme de 85,000 francs. A Amsterdam, à la Haye, à Rotterdam, à Utrecht (et dans quelques-uns de ces départements plusieurs fois par an) se célèbrent des fêtes particulières, où tous les membres sont admis. Le montant des dépenses à cet égard peut-être évalué à 150,000 francs. De plus, un fonds de secours a été organisé pour les artistes néerlandais indigents ou pour leur famille.

Les 13, 14 et 15 juillet 1854, la société a célébré le 25me anniversaire de sa fondation à Rotterdam, résidence de son fondateur, par d'imposantes solennités musicales auxquelles ont été conviés les artistes et les amis de l'art les plus distingués de l'Europe.

La direction de l'orchestre était confiée à M. Verhulst, compositeur hollandais d'un talent remarquable (1).

Nous ne terminerons pas ce chapitre sans mentionner aussi comme une institution éminemment utile au progrès de l'art musical en Hollande, l'école royale de musique de la Haye; cet établissement doit en grande partie sa prospérité aux soins intelligents de son savant directeur M. J.-H. Lubeck, compositeur d'origine allemande.

(1) Pour les détails concernant ces solennités, ainsi que toutes les grandes fêtes musicales organisées par la société depuis sa fondation, ses concours de composition, les ouvrages qu'elle a couronnés ou encouragés de primes d'argent, etc., etc. voyez : *Essai historique sur la musique et les musiciens dans les Pays-Bas*, par M. Edouard Gregoir. — *Les Sociétés Chorales en Belgique* (2e édition), par M. Aug. Thys.

CHAPITRE XII.

Réforme de la musique d'église. — Messes et motets sur des thèmes dont la mélodie est empruntée à des chansons populaires. Décret du Concile de Trente. — Palestrina. — Complaintes en langue vulgaire chantées dans quelques églises de France aux XIIe et XIIIe siècles. — État de la musique en Italie au XVIe siècle. Dames poètes et musiciennes. — La musique cultivée par les peintres et les poètes. — Passion des Italiens pour l'art dramatique. Magnificence des salles de spectacle élevées à cette époque. L'architecte Palodio. — Panégyriques en vers et en prose publiés en l'honneur des dames illustres par leur esprit ou leurs talents. — Compositeurs italiens les plus renommés, depuis Palestrina jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Détails historiques sur quelques-uns d'entre eux. — Compositeurs italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles qui ont excellé dans l'art d'écrire pour un grand nombre de parties réelles.

Jusqu'au milieu du XVIe siècle, les compositeurs, uniquement occupés des formes de l'art qu'ils avaient à créer, négligeaient entièrement l'expression ; dans la musique d'église, à laquelle ils se livraient presque exclusivement, ils entassaient tellement les recherches d'harmonie et de dessin, qu'elle devenait un objet d'amusement, de distraction, au lieu d'inspirer la dévotion et le recueillement (1). Jusqu'alors on avait écrit

(1) Le nouveau genre de musique, où les canons, les imitations et les énigmes tenaient lieu de tout autre intérêt, commença dans les premières années du XVe siècle.

des messes sur des thèmes dont la mélodie était empruntée à des chansons populaires, souvent très-indécentes, et pendant que trois ou quatre voix chantaient les paroles latines, la partie qui tenait la mélodie répétait celles de la chanson italienne ou française; plus de trois cents messes ont été composées sur le motif de la chanson de *l'Homme armé;* la plus ancienne est celle de Dufay.

Pierre Delarue a laissé un *Stabat mater dolorosa* sur la chanson française : *Comme femme de renconfort*, et un manuscrit de la chapelle pontificale (N° 36) contient une messe de ce compositeur intitulée : *L'amour de moy.*

L'abus de composer des musiques religieuses sur des thèmes de chansons populaires s'est maintenu dans l'église pendant plus de trois cents ans. Parmi les manuscrits de la musique du moyen-âge que possède la bibliothèque impériale de Paris, et qui offrent les exemples de cette affreuse bizarrerie, se trouve entre autres celui qui renferme six motets d'Adam de le Halle; ces motets écrits à trois voix, se composent du plain-chant d'une antienne, ou d'un hymne mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux voix font un contrepoint fleuri, qui porte des paroles françaises de chansons d'amour. Il paraît que ces motets se chantaient à la procession.

L'usage existait aussi au XIIe et au XIIIe siècle dans quelques provinces de France, selon M. Amoury Duval, de chanter dans les églises des complaintes en langue vulgaire, le jour de certaines fêtes patronales. L'abbé Lebeuf en a donné quelques fragments, paroles et musique dans son *Histoire du chant ecclésiastique*, p. 122 et suivants. Des sous-diacres et quelquefois des enfants de chœur chantaient un couplet de ces sortes de pièces, après quoi les chantres entonnaient quelques phrases latines sur le même sujet, et ensuite la complainte en langue vulgaire recommençait. Voilà ce qu'on appelait *farsa* et *epistola farsita*, parce que de pareils morceaux se chantaient ordinairement à la messe au milieu de l'épître. Pour donner une idée de ces sortes de compositions, voici, d'après l'abbé Lebeuf, un fragment extrait d'un cantique en langue vulgaire sur la vie de St-Etienne, qu'on chantait à Soissons, aux XIIe et XIIIe siècles, le jour de la fête de ce saint :

Entendès tost achest sarmon
Et clair et lai tout environ :

Conter vous vueil la passion
De Saint Esteule le baron.
Comment et par mesproison
Le lapidèrent le felon.
Pour Jesucrist et pour son nom,
Ja l'orrès bien en la lechon (1).

La musique de ces complaintes ou histoires de saints était du plain-chant, mais qu'il fallait un peu modifier, pour qu'il put s'adapter à ces sortes de paroles; de là l'origine des *Noëls* en langue vulgaire, qu'on a si longtemps chanté dans les églises de France.

En 1563, le mal étant parvenu à son comble, fut l'objet des censures du Concile de Trente. Le Pape Pie IV, qui régnait alors, nomma pour exécuter les décrets de cette assemblée les cardinaux Vetelozzi et Charles Borromée, qui s'adjoignirent huit autres membres. Dès leur première réunion il fut décidé : 1° Qu'on ne chanterait plus à l'avenir, les messes et motets où des paroles différentes étaient mêlées; 2° que les messes composées sur des thêmes de chansons, seraient à jamais bannies. A cet effet, Palestrina (2), le plus grand musicien qu'il y eut alors à Rome, composa une messe d'une harmonie pure, d'un dessin savant et correct, d'un caractère religieux et solennel. Cette composition qui fut exécutée le 19 juin 1565, réunit tous les suffrages, et dès ce moment, Palestrina devint le créateur d'un genre qui porte son nom, et dans lequel il n'a jamais été égalé (3). On ignore le motif qui a fait donner à cette messe le nom de Pape Marcel; ce pontife régnait en 1555 et n'occupa le siége apostolique que pendant vingt-trois jours (4).

Dans le siècle où brillait Palestrina, la musique en Italie faisait non seulement partie de l'éducation des grands seigneurs, mais les dames les

(1) Voyez art. *Épitres farciés,* 13e vol. de cette histoire de l'abbé Lebeuf, p. 109; ce morceau y est cité tout au long.

(2) Jean-Pierluigi, surnommé de Palestrina, parce qu'il était né dans la petite ville de ce nom située dans la campagne de Rome. (Voyez l'abbé Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni-Pierluigi da Palestrina,* Roma, 1829.)

(3) Le Pape Pie IV récompensa, dit-on, Palestrina en le nommant compositeur de la chapelle pontificale, aux appointements de trois écus et treize bajocques par mois.

(4) Voyez Muratori, *Ann. d'Italie,* année 1555.

plus illustres excellèrent presque toutes dans cet art. *Gaspara Stampa* chantait ses malheurs, en s'accompagnant de son luth; *Tullia d'Aragona* jouait de plusieurs instruments, et chantait avec tant d'art, qu'elle étonnait les virtuoses les plus renommés(1). La duchesse *Elisabetta Gonzaga* surprenait tous ceux qui avaient le bonheur de l'entendre. Le Quadrio(2) fait le même éloge de *Marie Cordona*, musicienne et poète à la fois, femme d'Arlate, comte de Collissano. Mais, au dire de François Patrizi, aucune ne surpassa *Tarquina Molza*, qui chantait en s'accompagnant de la lyre avec tant de grâce et de goût, que l'artiste le plus habile ne pouvait l'égaler(3).

Dans ce même siècle, on trouve encore des musiciens parmi les savants et les artistes : *Léonard de Vinci*, le célèbre peintre de la *Cène* du réfectoire des Dominicains à Milan, chantait et jouait de la lyre avec beaucoup d'habileté; il jouit même d'une telle réputation dans ce genre, qu'on se plut à le représenter une lyre à la main. *Benvenuto Cellini* excellait dans l'art de jouer de la flûte, et Clément VII le prit à son service comme musicien et orfèvre. Le Tintoret cultivait aussi la musique(4)

(1) Voyez Mazzuchelli, *Letterari d'Italia.*

(2) *Storia e ragione,* t. II, p. 235, cité par Ginguené, *Hist. litt. d'Italie.*

(3) Voyez *Histoire littéraire d'Italie,* par Ginguené, continuée par Salfi, t. X.

Nous savons d'après les écrivains qui publièrent des éloges de femmes célèbres, que la poésie et l'art oratoire y étaient également cultivés alors avec succès par les dames du plus haut rang; Dominici fit paraître en 1559 le recueil de leurs poésies, sous le titre : *Rime diversi di alcune nobilissime e virtuosissime done.*

A aucune époque on ne publia comme au XVIe siècle (surtout en Italie) autant de panégyriques en vers et en prose consacrés aux femmes qui se distinguèrent par leurs talents ou par leurs connaissances littéraires; Pierre-Paul de Ribiera entre autres composa en italien : *Les triomphes immortels et entreprises héroïques de huit cent quarante-cinq femmes.* Mais de tous les éloges que la galanterie inspira en l'honneur de la beauté, le plus singulier est celui qui parut à Venise en 1555, intitulé : *Temple à la divine signora Jeanne d'Aragon, construit en son honneur par tous les plus beaux esprits et dans toutes les langues principales du monde.* L'hommage ou la construction poétique de ce temple lui avait été décerné par un décret passé l'an 1551, à Venise, dans l'Académie des *Dubbiosi.* Cette Jeanne d'Aragon, une des dames les plus célèbres du XVIe siècle, et mariée à un prince de la maison de Colonne, fut mère de Marc-Antoine Colonna, qui se signala à la bataille de Lépante contre les Turcs.

(4) Dans le tableau des *Noces de Cana,* Paul Véronèse a représenté les plus fameux peintres vénitiens exécutant un concert. Au devant du tableau, dans l'espace que l'intérieur du *triclinium* laisse vide, le Titien joue de la contrebasse de viole;

et *Agostino Carracci* délassait souvent ses compagnons d'art en chantant ses vers et s'accompagnant de la lyre.

Parmi les poètes musiciens de ce temps, on distingue surtout *Ercole Bentivoglio*, l'*Aretino* et le *Parabosco*. Presque tous les improvisateurs (et le nombre en était grand à cette époque) connaissaient la musique et chantaient en s'accompagnant de quelque instrument.

Mais rien n'égalait alors la passion des Italiens pour l'art dramatique; on peut s'en faire une idée lorsqu'on voit le célèbre architecte *Palodio de Vicence* construire exprès aux frais des habitants de Venise une magnifique salle de spectacle pour représenter l'*Antigono* du savant médecin *Conte di Monte;* cette salle fut décorée de douze tableaux du fameux peintre Zuccaro; peu de temps auparavant, la ville de Vicence avait fait élever par le même architecte un superbe théâtre, destiné à la représentation d'*OEdipe*, tragédie du poète Anguillara. Vingt ans après, Palodio fut encore chargé d'ériger dans sa ville natale le théâtre Olympique, l'un des plus beaux que l'on eut vus en Italie, et que les académiciens de Vicence inaugurèrent par l'*OEdipe*, de Sophocle, traduction italienne du vénitien Orsatto Guistiniani (1).

Depuis Palestrina jusque vers la fin du XVIIe siècle, l'Italie compte au nombre de ses compositeurs les plus illustres : Zarlino, et puis, Jean Animucia, Etienne Bettini, Alexandre Merlo (Della viola) et Jean-Marie Nanini (2), condisciples de Palestrina à l'école instituée à Rome par Goudimel; François Soriano, Luc Marenzio, Giovanelli, Felice Anerio, Adrien Banchieri, Pierre-François Valentini, Antoine Cifra, Vincent Ugolini, André et Jean Gabrieli, Agazzari, Jean Croce (3), Claude Merulo, en

Paul Véronèse joue de la viole; le Tintoret du violon, et le Bassan, de la flûte. Une grande figure debout, tenant une coupe à la main, vêtue d'une étoffe de perse blanche et verte, est celle de Benedetto Véronèse, frère de l'auteur.

(1) Voyez Tiraboschi et le traité *Della poesia rappresentativa* d'Angelo Ingegneri.

(2) Selon l'abbé Baini (*Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Palestrina*), Jean-Marie Nanini ouvrit en 1571 une école de composition à Rome qui fut la première de ce genre instituée dans cette ville par un Italien.

(3) Dans un ouvrage de Jean Croce, daté de Venise 1601 et intitulé *Triacca musicale, nella quale vi sono diversi capricci à 4, 5, 6 e 7 voci, nuovamente composta in Luce,* on rencontre les premières traces de la musique comique ou genre bouffe; c'est un recueil contenant des compositions sur des paroles en dialecte vénitien, entre autres : 1° *Un écho* à six voix; 2° *Une mascarade* à quatre; 3° *La chanson du rossignol et du coucou, avec la sentence du perroquet,* à cinq voix; 4° *La canzo-*

même temps le plus grand organiste italien du XVIe siècle, Cavalieri, Peri, Caccini, Monteverde, Carrissimi, Horace Benevoli, Alexandre Grandi, Paul Agostini, Dominique et Grégoire Allegri (1), Pitoni, Colonna, l'un des fondateurs de l'école de musique de Bologne, Stradella, Clari, Stephani, Alexandre Scarlatti, un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Italie, Francesco Gasparini, Bernard Pasquini, Jean et Antoine Buononcini, etc. André et Jean Gabrieli, célèbres compositeurs vénitiens, figurèrent aussi parmi les plus fameux organistes du XVIe siècle. André eut pour élève l'organiste hollandais Swelinck, que l'on considère comme le fondateur de la grande école d'orgue allemande.

Dès le XIVe siècle l'Italie eut déjà des organistes renommés, entre autres Zuchetto, appelé en 1318 à la place d'organiste de la chapelle de Saint-Marc, à Venise; Francesco da Pesaro, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance et qui succéda à Zuchetto dans cette place en 1337; Antonio Squarcialuppi, né à Florence, dans la seconde moitié du XIVe siècle, organiste au service de Laurent le Magnifique. Mais le plus habile d'entre eux à cette époque était Francesco Landino, né à Florence en 1323, souvent appelé Francesco *Cieco*, parce qu'il était aveugle, et Francesco *degli organi*, à cause de son talent sur l'orgue.

Francesco Landino était encore l'un des plus grands compositeurs de son temps, et comptait parmi ses contemporains Jacques de Bologne, Don Donato, du bourg de Cacia ou Casciano, près de Florence; maître Jean Toscano, San Lorenzio, également de Florence; Paul Tenorista, de la même ville; l'abbé Vincenzio, de la petite ville d'Imola; ensuite trois moines : frère Guillaume, frère Bartholin et frère André. On trouve des morceaux à 2 et à 3 voix de ces compositeurs dans un manuscrit découvert et analysé par M. Fétis (2).

Horace Benevoli, né à Rome en 1602, est de tous les compositeurs que nous avons signalés plus haut, celui qui a le plus excellé dans l'art d'écrire pour un grand nombre de voix; sa fameuse messe à 48 réelles et douze

nette des Bambini; 5° la chanson des paysans, à six voix; 6° *Le jeu de l'oie,* à six voix; 7° *Le chant de l'esclave,* à 7 voix.

(1) L'œuvre la plus remarquable de Grégoire Allegri est son *Miscrere* à deux chœurs : l'un à quatre voix, l'autre à cinq.

(2) Voyez *Revue musicale de Paris,* année 1827.

chœurs fut chantée à Rome dans l'église de *Sancta-Maria sopra Minerva* par cent-cinquante professeurs, le 4 août 1640.

Il existe également une quantité prodigieuse de motets, de messes et de psaumes, à 16, 20, 24, 32 et même 48 voix, écrits en Italie dans les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles par les compositeurs Massaini, Antonelli, Jean Valentini, Grégoire Zuchino, Asprilio Pacelli, Marc-Antoine Ingegneri, Valerio Bona, Agostini, Savetta, Abattini, Bramini, Joseph-Hercule Bernabei et Lorenzani, tous les trois élèves de Benevolio; Giansetti, Berretta, Pitoni, Derossi, Bellabene, Pisari, Bencini, Constanzi, Pesci, Janaconi, Santucci, etc.

Le XVIIIe siècle a vu briller Marcello, de Venise, qui tient avec Palestrina, J.-S. Bach et Haendel le sceptre de la musique sacrée, Sala, Galuppi, Saliero, Sarti, Tritto, Logroscino; ensuite Leo, Durante, Feo, fondateurs de la fameuse école napolitaine du XVIIIe siècle, Pergolèse, Traetta, Vinci, Terradeglias, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paissiello, Guglielmi, Anfossi, Pisari, Janacconi, Moja, Zingarelli, Boccherini, créateur du quintette instrumental, et puis Cimarosa, le génie le plus original de cette brillante phalange d'artistes célèbres.

CHAPITRE XIII.

Origine du drame sacré, l'Oratorio. — Compositeurs qui se sont illustrés dans ce genre de musique.

Saint Philippe de Néri, fondateur de l'ordre de l'Oratoire, voulant détourner par l'attrait de la musique les habitants de Rome des divertissements profanes, qui, pendant les jours de carnaval surtout les éloignaient de l'église, imagina de faire composer par de bons poètes, des cantiques sacrés, de les faire mettre en musique par les virtuoses les plus fameux et d'en confier l'exécution à des chanteurs excellents. Son projet réussit complètement, la foule accourut à ces concerts religieux, et ces drames pieux prirent le nom d'*Oratori*, de l'église de l'Oratoire où ils étaient exécutés.

En 1564, Saint Philippe de Néri s'associa quelques jeunes ecclésiastiques, et les réunit en communauté sous le nom de l'*Oratorii*. Ses disciples reçurent le nom d'*Oratoriens*, parce qu'ils se plaçaient à l'entrée de l'église pour appeler le peuple à la prière. L'institution de l'*Oratoire* fut approuvée par le pape Grégoire XIII, en 1575; il accorda l'église de *Notre Dame de Vallicella* à St-Philippe, pour s'y livrer à ses exercices pieux.

En 1611, le cardinal Pierre de Bérulle introduisit la congrégation de l'Oratoire en France, et le pape Paul V confirma cette institution par une bulle de l'an 1613.

Le compositeur Jean Animuccia, et après lui l'illustre Palestrina, ami

du fondateur de l'Oratoire, furent d'abord chargés de la composition de ces cantiques, et le poète qui fixa le premier le nom et la forme de cette sorte de composition est Francesco Balducci.

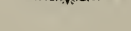
La Rappresentazioni di anima di corpo, d'Emilio Cavalieri, compositeur romain, exécutée en 1600 à l'église de l'Oratoire, est de tous les ouvrages de cette catégorie le premier où les instruments furent introduits pour accompagner les voix, non pour jouer exactement les mêmes choses qu'elles chantaient, comme cela s'était pratiqué jusqu'alors(1), mais pour faire un accompagnement de fantaisie improvisé de la même manière que les chanteurs de la chapelle pontificale exécutaient le *plain-chant* à plusieurs parties, ce qu'on appelait le *contrapunto alla mente.*

Cavalieri fut aussi, assure-t-on, un des premiers compositeurs qui écrivirent une basse instrumentale différente de la basse vocale des anciens compositeurs, et lui donnèrent le nom de *basse-continue*, vu qu'elle ne s'arrête pas, tandis que l'autre était souvent interrompue. Cette basse était surmontée de chiffres (invention attribuée au moine Viadana, de Lodi), qui indiquaient la nature des intervalles et guidaient les instrumentistes dans les accompagnements improvisés qu'ils exécutaient.

Les plus célèbres oratorios que les diverses écoles aient produits jusqu'à ce jour, sont : *Le Messie*, de Händel; *la Passion, d'après Saint-Mathieu*, par Jean-Sébastien Bach; *la Mort de Jésus*, de Graun; *la Passion*, de Jomelli; *Debora e Sisara*, de Guglielmi; *la Création*, par Haydn; *le Christ au Jardin des Oliviers*, de Beethoven; *le Jugement dernier*, par Schneider, et les oratorios *Elie* et *Paulus*, de Mendelssohn. Ces admirables productions du génie resteront toujours des modèles de beautés réelles en leur genre.

(1) Dans la seconde moitié du XVIe siècle on rencontre un grand nombre de compositions publiées en Italie, portant les mots : *Da cantare e da sonare* (pour être chantées ou jouées).

Les *Madrigali a sei voci o instrumenti, da cantare osia da suonara,* de Jean Gabrieli (Venise, 1585), sont des productions fort remarquables.



CHAPITRE XIV.

Origine de l'opéra (1) *ou drame lyrique. — Définition de ce genre de spectacle sous le rapport musical. — Mystères, miracles, moralités, sotties dans les diverses contrées de l'Europe. — Écrivains qui ont traité de l'art dramatique au moyen-âge. Compositeurs à qui l'on doit les premiers essais du drame lyrique. Invention de la déclamation notée ou récitatif. La musique du style madrigalesque. — La tragédie-lyrique* Euridice. *— Célèbres architectes et décorateurs italiens des XVIe et XVIIe siècles. — Nouveaux théâtres élevés en Italie pour la représentation du drame lyrique. — Naissance de la tragédie et de la comédie modernes.*

Voici comment un écrivain définit l'opéra, sous le rapport musical et esthétique :

« La musique est une langue. Imaginez un peuple d'inspirés et d'en-
» thousiastes, dont la tête serait toujours exaltée, qui avec nos passions
» et nos principes, nous serait cependant supérieur pour la subtilité, la
» pureté et la délicatesse des sens, par la mobilité, la finesse et la per-
» fection des organes; un tel peuple chanterait au lieu de parler, sa
» langue naturelle serait la musique. Le poème lyrique ne représente
» pas des êtres d'une organisation différente de la nôtre, mais seule-

(1) *Opéra* est un mot italien, qui signifie *œuvre*. Le drame-lyrique ayant été regardé à son apparition comme l'œuvre musicale la plus importante, les Italiens, par antonomase, lui donnèrent le nom d'*opéra*, qui lui est resté, et qui a passé dans plusieurs langues.

» ment d'une organisation plus parfaite. Ils s'expriment dans une langue
» qu'on ne saurait parler sans génie, mais qu'on ne saurait non plus
» entendre sans un goût délicat, sans des organes exquis et exercés :
» ainsi, ceux qui ont appelé le chant le plus fabuleux des langages et
» qui se sont moqués d'un spectacle où les héros meurent en chantant,
» n'ont pas eu autant de raison qu'on le croit d'abord; mais comme
» ils n'aperçoivent dans la musique tout au plus qu'un bruit harmo-
» nieux et agréable, une suite d'accords et de cadences, ils doivent la
» regarder comme une langue qui leur est étrangère : ce n'est point
» à eux d'apprécier le talent du compositeur, il faut une oreille attique
» pour juger de l'éloquence de Démosthènes. La langue du musicien a sur
» celle du poète l'avantage qu'une langue universelle a sur un idiome
» particulier : celui-ci ne parle que la langue de son siècle et de son
» pays ; l'autre parle la langue de toutes les nations et de tous les siècles. »

Les premiers opéras, comme l'art dramatique en général chez les modernes, ont eu d'abord pour objet les *mystères*. Francesco Baverini, contrepointiste italien, fut le premier qui mit en musique un drame de ce genre, intitulé : *La conversione di San Paolo (La conversion de St-Paul)*, représenté en 1440 sur une place publique à Rome. On mentionne aussi un certain Beverini, comme auteur d'un opéra, ou plutôt d'un *mystère*, paroles de Jean Sulpicius, dont le sujet était également la *Conversion de St-Paul*, et qui fut représenté à Rome en 1480, par ordre du cardinal Riari, à qui ce drame était dédié. *L'Orfeo*, d'Ange Politien, composé d'après Titaboschi, en 1483, pour une fête donnée à la cour de Mantoue, en l'honneur du cardinal de Gonzague, est la première représentation théâtrale, étrangère à celles de ces spectacles pieux, qui divertissaient alors toute l'Europe. Les historiens ne nomment pas l'auteur de la musique.

Mystères, miracles, moralités, sotties, etc., dans les divers pays de l'Europe. — Naissance de la tragédie et comédie modernes. — Jodelle.

FRANCE.

Les *mystères* sont des drames mystiques qui tirent leur origine de la liturgie ecclésiastique même. On sait que dans le service divin de la

semaine sainte (le Dimanche des Rameaux et le Vendredi Saint), un dialogue parlé ou chanté d'après le récit des évangélistes, et figurant la passion du Christ, a lieu entre le prêtre officiant, le diacre, le sous-diacre et les chantres d'église ou chœur ; au moyen-âge, cette cérémonie sacrée prit insensiblement les formes d'un spectacle profane, et la représentation en eut dès lors lieu sur des échaufaudages dressés dans l'intérieur du temple. « A peine le théâtre est-il tombé, bien moins sous les anathèmes du » christianisme que sous la hâche des barbares, dit M. Villemain, qu'on » voit du milieu même de l'église, sortir un nouveau théâtre. Oui, ces » cérémonies saintes, ces pompes sévères, ces commémorations mystiques » de notre foi, pendant lesquelles on proscrivait d'abord, comme une » impiété, tout spectacle ou tout jeu public, deviennent elles-mêmes un » spectacle licencieux et profane. »

Avec le temps, les fêtes de l'*Epiphanie* et d'autres fournirent aussi le sujet de solennités dramatiques. Enfin, on finit par dramatiser toute l'histoire évangélique, la vie des saints, des saintes et les souffrances des martyrs. Nous ne parlerons pas de ces fêtes scandaleuses de *l'âne*, des *fous*, etc., qui eurent également le sanctuaire pour salle de spectacle.

Des hymnes en plain-chant, des mélodies populaires défrayèrent en partie ces farces sacrées.

Parmi les chansons populaires du moyen-âge que l'on chantait à *la fête de l'âne*, on a conservé celle qui commence ainsi :

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus,
Hez, sir âne, hez, etc.

Dès le IIIe siècle, on voit un drame sur la vie de Moïse, par Ezéchiel le Tragique, et dans le siècle suivant, une autre pièce de ce genre attribuée à Jean Chrysostome, intitulée : *Le Christ souffrant.* On trouve dans les annales d'Isidore de Séville un *Conflictus vitiorum et virtutem*, qui ressemble entièrement aux moralités du XVe siècle. Grégoire de Tours raconte *(De gloria confessorum)* qu'en l'année 587, aux funérailles de Ste-Radegonde, près de 200 religieuses chantèrent une scène funèbre dialoguée autour du tombeau, et qu'il y assista.

Pendant longtemps les mystères n'eurent pour interprètes, que des ecclésiastiques, mais ils prirent dans la suite des formes si étendues, que pour les représenter le concours de personnes laïques devint nécessaire. Ces parodies religieuses eurent lieu alors dans les cimetières ou sur les places publiques. « Ces spectacles parurent si beau dans ces siècles ignorants, » dit le P. Ménétrier (*Des représentations en musique ancienne et* » *moderne*, p. 153-154), que l'on en faisait les principaux ornements des » réceptions des princes quand ils entraient dans les villes, et comme » on chantait : *Noël*, *Noël*, au lieu de *Vive le roi*, on représentait » dans les rues, *la Samaritaine*, *le Mauvais riche*, *la Passion de Jésus-* » *Christ* et plusieurs autres mystères, pour recevoir nos rois. Les psau- » mes et les proses de l'église étaient les opéras de ces temps, etc. »

A part les mystères, miracles et autres pièces de dévotion en usage en France au moyen-âge, il en existait aussi de profanes, écrites la plupart en langue vulgaire. Adam de la Halle, d'Arras, Jean Bodel, de la même ville, et Rutebœuf, de Paris, trois poètes, dont il a déjà été fait mention pages 55, 57 et 62, sont les plus anciens auteurs de cette espèce de productions. On doit au premier *Le jeu de Robin et de Marion*, connu sous le nom de *Jeu d'Adam ou de la feuillée*, pièce mêlée de chant, et qui trace la chronique scandaleuse de la ville d'Arras; le second nous a fourni *Le jeu de St-Nicolas*, et Rutebœuf, *La dispute du croisé et du décroisé* ou *non croisé*, dialogue à deux personnages.

Jean Bodel ne fut pas le premier à trouver dans la légende de Saint-Nicolas la matière d'une composition dramatique; près d'un siècle avant, Hilaire, disciple d'Abeilard, avait sous le titre de *Ludus super iconia Sancti Nicolai* fait un ouvrage latin qui présente de l'analogie avec celui du trouvère d'Arras. On doit au moine Hilaire encore deux autres compositions théâtrales : *La résurrection de Lazare (Suscitatio Lazari)* et *Le jeu de Daniel*. Dans Lazare, le poète a soin d'écrire *dicet* pour les scènes parlées, et *cantabit* pour les scènes chantées.

Les femmes, dans le jeu de Lazare, ont le privilége de joindre à trois vers latins, un refrain de trois vers français; ainsi Marthe, à la vue de son frère mort, s'écrie :

Ex culpa veteri
Damnantur posteri
Mortales fieri.

Hors ai dolor
Hors est mis frères mors;
Por que jei plor.

Le jeu finit par une courte exhortation de Lazare aux assistants, et par cet avis : « *Quo finito, si factum fuerit ad matutinas, Lazarus incipiat,* TE DEUM LAUDAMUS, *si vera ad vesperas,* MAGNIFICAT *anima mea.* » Il est donc impossible de douter, dit M. Paulin Paris (*Hist. litt. de France*), que ces jeux dramatiques ne fussent exécutés dans les églises et à la suite des offices.

Un manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris, où l'on trouve quelques compositions religieuses du XIe siècle et âges suivants, renferme le plus ancien mystère connu ; il est écrit moitié en latin, moitié en langue provençale, et le sujet en est emprunté à la parabole des *Vierges sages et Vierges folles*. Cette pièce a été donnée également par M. Francisque Michel dans son *Théâtre du moyen-âge*.

Les premiers jeux de théâtre en France jusqu'à la seconde moitié du XIIe siècle n'avaient offert que des sujets de dévotion ; mais il en parut alors d'un autre genre appelées *sotties*, pièces remplies d'attaques contre les corps privilégiés de l'Etat, et de protestations en faveur du peuple contre les gens d'armes et les gens d'église. Ces sortes de productions servaient d'intermèdes aux différents actes des drames pieux. Une vieille chronique en vers, qui se trouve à la suite du *roman de Fauvel* (manuscrit de la bibliothèque impériale à Paris, N° 6812) rapporte qu'à la fête donnée en 1313 par Philippe-le-Bel à l'occasion de la chevalerie qu'avaient reçu ses fils, il y eut à Paris pendant quatre jours des spectacles publics où l'on représentait les mystères d'*Adam et Eve*, des *trois Rois*, du *Massacre des Innocents* etc., et pour *sottie* ou intermède, la *Vie entière du Renard* tirée du fameux roman de ce nom. Dans la suite, les *sotties* devinrent le monopole des *Enfants sans souci*, troupe du prince des sots ; et les clercs de la Basoche représentèrent alors des pièces essentiellement comiques appelées *farces*. Défendues sous Louis XI, elles reparurent sous Louis XII, qui permit les théâtres libres, mais sous condition de respecter les Dames. « Pour que la vérité, dit G. Bouchet, put arriver jusqu'à lui, il permit les théâtres libres, et voulut que sur iceux l'on jouât librement les abus qui se commettraient tant en sa cour comme en son royaume ». (Bouchet, 13e série, p. 18 de l'édition de Rouen, 1635).

Au XVe siècle, on éleva de véritables théâtres pour la représentation des *mystères;* le plus ancien est celui que les *Confrères de la Passion*, corporation composée d'amateurs, érigèrent à Paris, en 1402, à l'hôtel de la Trinité, et dont la vaste scène était formée de six galeries étagées l'une au-dessus de l'autre : la plus élevée figurait le paradis et la plus basse l'enfer. Charles VI autorisa par un édit la confrérie dramatique. C'est là le monument le plus ancien, dit M. Villemain (*Cours de littérature française*), d'une sorte de constitution régulière donnée au théâtre, *dans la prévôté et vicomté de Paris*. Cet édit fut renouvelé en 1518 par François I^r.

« Il est facheux, observe aussi M. Villemain, qu'à cette époque la lan-
» gue n'ait pas été mieux faite, et qu'il ne se soit pas trouvé par hasard
» quelque homme de génie parmi les confrères de la passion. Au fond la
» matière était admirable. Concevez un théâtre qui serait dans la foi des
» peuples le supplément du culte même; concevez la religion mise en
» scène, avec la sublimité de ses dogmes, devant des spectateurs convain-
» cus; puis un poète d'une forte imagination, pouvant user librement de
» toutes ces grandes choses, non pas réduit à nous dérober quelques
» pleurs sur de feintes aventures, mais frappant nos âmes avec l'auto-
» rité d'un apôtre et la magie passionnée d'un artiste, s'adressant à ce
» que nous croyons, à ce que nous sentons, et nous faisant verser de
» vraies larmes sur des sujets qui nous paraissent non seulement vrais,
» mais divins; certes, rien n'aurait été plus grand que cette poésie. »

Parmi les mystères français du XVe siècle, celui de l'évêque Jean Michel, intitulé *le Grand Mystère*, est le plus considérable. Il se compose de trois parties : *la Conception, la Passion, la Résurrection*, et se subdivise en 174 actes, qui exigeaient au moins 400 acteurs. Vient ensuite le *Mystère des actes des Apôtres*, par Arnaud Greban, et dont la représentation dura quarante jours consécutifs. Les mystères *l'Apocalypse*, de Louis Choquet, ceux de *l'Ascension* et de *la Pentecôte*, celui de *la Nativité*, de Barthélemy Anneau, ceux de *Job*, d'*Abraham*, du *Vieux Testament*, etc., datent tous du XVIe siècle.

Marguerite, reine de Navarre, sœur de François Ier, et qu'on nommait la quatrième *Grâce* et la dixième *Muse*, a laissé aussi quelques productions analogues, entre autres : *le Mystère de la Nativité, l'Adoration des trois Rois, les Innocents, le Désert* ou *Joseph en Egypte;* et dans le genre comique deux farces, savoir : *Les deux filles et les deux mariées;*

Trop, peu, moins et prou. Les œuvres de Marguerite ont été publiées pendant sa vie sous ce titre : *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses.*

Les *moralités*, autres drames pieux du XVIe siècle, espèces de mystères abrégés, étaient représentées par les clercs de la Basoche, c'est-à-dire les clercs des procureurs et tous les jeunes gens qui appartenaient au palais, sur la fameuse table de marbre qui servait pour les diners donnés par les rois de France aux princes étrangers, et qui fut brisée en 1618 dans l'incendie de la grande salle du palais de justice, où elle se trouvait.

(Voyez pour la *Basoche* le recueil intitulé : *Statuts, ordonnances, règlements, antiquités, prérogatives et prééminence du royaume de la Bazoche.* Paris, 1586.)

On classait aussi parmi les *moralités*, toutes les pièces allégoriques et celles qui avaient pour sujet quelque conte populaire ou tradition locale.

Louise l'Abbé, surnommée *la belle Cordière* et la Sapho du XVIe siècle, nous a laissé une moralité intitulée : *Débat de folie et d'amour*, qui est considérée comme le chef-d'œuvre de cette gracieuse lyonnaise.

(Pour l'état du théâtre en France au moyen-âge, voyez : 1° *Études sur les mystères*, par Onésyme Leroy; 2° *Théâtre français au moyen-âge*, par Mommerqué et Francisque Michel; 3° le cours de M. Magnin sur les origines du théâtre moderne analysé dans le *Journal général de l'instruction publique* du 4 décembre 1834 au 6 mars 1836; 4° les publications de MM. Jubinal, Siméon Caron et Paulin Paris.)

On trouve la liste complète des drames sacrés du moyen-âge, dans la bibliothèque dramatique de M. de Soleime, avec des notes par le bibliophile Jacob.

En 1548, les confrères de la passion achetèrent l'ancien *Hôtel de Bourgogne* et y firent construire un théâtre; le Parlement leur permit de s'y établir, mais défendit de prendre des sujets de pièces dans les Écritures Saintes; d'ailleurs, disait le procureur-général dans son réquisitoire, « il y a plusieurs choses au vieux testament qu'il n'est expédient » de déclarer au peuple, comme gens ignorants et imbécilles qui pour- » raient prendre occasion de judaïsme à faute d'intelligence. » Un tel ordre blessa la piété des confrères, et peu de temps après ils cédèrent à une troupe de comédiens, qui venait de se former à Paris, leur droit, moyennant une rétribution annuelle. C'est du théâtre de l'*Hôtel de Bourgogne*, ainsi que de celui de l'*Hôtel d'Argent*, au quartier du

Marais, que les poètes Rotrou, Colletet, l'Etoile, Boirobert, Jodelle, Garnier, Mairet et Scudéri étaient les maîtres avant l'arrivée de Corneille, de Racine et de Molière.

Jodelle essaya le premier de ressusciter le théâtre ancien en France par sa *Cléopâtre captive*, tragédie en cinq actes, avec un prologue et des chœurs, représentée à ce que nous dit Pasquier (*Recherches de la France*), devant le roi Henri II, à Paris, à l'*Hôtel de Reims*, en 1552, *avec de grands applaudissements de la compagnie.* Et puis encore au collége de Boncours, où toutes les fenêtres étaient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la cour si pleine d'écoliers, que les portes du collége en regorgeaient. « Je le dis, continue Pasquier, comme celui » qui y était présent avec le grand Turnébus, en une même chambre, et » les entreparleurs étaient tous hommes de nom, car Remy Belleau et » Jean de la Pérouse jouaient les principaux rôles, tant était alors en » réputation Jodelle. »

Le fragment suivant pourra donner une idée du style de cet ouvrage :

(Cléopâtre accable de coups de poings et de coups de pieds son esclave Seleuque :)

« *Que je pourrais, ce me semble, froisser*
» *Du poing tes os et tes flancs crevasser.* »

OCTAVE.

..... O! quel grincant courage!
Mais rien n'est plus furieux que la rage
D'un cœur de femme. Eh bien donc, Cléopâtre!
N'êtes-vous pas j'a saoule de le battre?

Avant Jodelle, les représentations de pièces grecques et latines, traduites presque vers pour vers et mot pour mot, étaient déjà habituelles dans les universités de France, comme dans celles d'Allemagne et d'Angleterre.

Pour la comédie, ce fut également Jodelle qui se présente le premier, par la pièce intitulée : *L'abbé Eugène ou la rencontre*, et dont M. Suard a donné l'analyse dans son *Coup d'œil sur l'histoire de l'ancien théâtre français*, Paris, 1803.

ITALIE.

Selon l'opinion de Voltaire (*Questions sur l'encyclopédie*), c'est aux Italiens que l'on doit l'introduction des *mystères* en Europe : « Indigne » abus qui passa bientôt en Espagne et puis en France; imitation vicieuse » des essais que St-Grégoire de Naziance avait fait pour opposer un théâtre » chrétien au théâtre payen de Sophocle et d'Euripide. Mais, ajoute-t-il, » St-Grégoire mit quelque éloquence et quelque dignité dans ces pièces; » les Italiens et leurs imitateurs n'y mirent que des platitudes et des » bouffonneries. »

Dès le commencement du XIVe siècle, des essais de tragédies à l'imitation des anciens furent tentés en Italie, et l'historien Albertino Mussato écrivit vers 1320 deux ouvrages en latin dans le goût de Sénèque et sur des sujets tirés de l'histoire profane; dans la seconde moitié du XVe siècle, Bojardo écrivit la première comédie en langue vulgaire, intitulée : *le Timon;* elle est tirée d'un dialogue de Lucien, divisée en cinq actes et rimée en tercets ou *terza rima* (voyez Ginguené, *Histoire litt. d'Italie*). Dans les premières années du siècle suivant, *la Calandra*, du cardinal Bibiena, *la Mandragore* de Machiavel, comédies italiennes, ainsi que la tragédie *Sophonisbe*, du Trissino, furent données avec la plus grande magnificence à la cour de Léon X, « tandis que les *Confrères de la* » *Passion* et les clercs, dit M. Ginguené, divertissaient encore la France » avec les mystères des *Actes des Apôtres* et l'*Apocalypse* de Louis Choquet. » Dans la suite, le Trissino donna sa comédie des *Simillini*, tirée des Ménechmes de Plaute; il y rétablit les chœurs, à l'exemple d'Aristophane.

ESPAGNE.

Indépendamment des mystères, l'Espagne eut longtemps ses *Actes sacramentaux*, espèces de drames saints, que l'on représentait dans certains temps de l'année, et particulièrement le jour de la *Fête-Dieu*. Ce sont des ouvrages allégoriques, qui traitent aussi des mystères de la reli-

gion, mais sans avoir aucune ressemblance avec le drame pieux du moyen-âge ; le poète Caldéron en a fait pour sa part plus de deux cents. « Les » *Actes sacramentaux*, au dire de Voltaire, ont deshonoré l'Espagne » beaucoup plus longtemps que les *mystères de la passion*, les *actes des* » *saints*, les *moralités*, *la mère sotte*, n'ont flétri la France. » Il fait ensuite l'analyse d'une de ces pièces de Caldéron : *La dévotion de la messe*, qui est en effet la plus grossière des bouffonneries.

M. Philarète Chasles (*Études sur le théâtre espagnol*) considère le peuple espagnol comme *le vétéran de l'art dramatique en Europe*. « L'Italie n'avait encore que des drames calqués, burlesques ou horribles, » alors que la fécondité espagnole jetait sur une scène populaire tout un » monde de créations. »

« Nous les avons imitées sans honte, dit-il, notre théâtre contient plus » de deux cents drames qui viennent d'Espagne : *Rodogune*, *Heraclius*, » *le Festin de Pierre* (c'est-à-dire *le Convive de marbre*), les ouvrages » de Montfleuri, de Scarron (autrefois si populaire), de Dufresny, même » de Destouches, quelques-uns de Molière, ont une origine espagnole. »

M. Philarète Chasles cite parmi les écrivains espagnols les plus remarquables, don Ruiz d'Alarçon. Le premier il a tiré son nom des catacombes littéraires. En vain chercherait-on dans *Schlegel*, dans *Bouterwick* et dans *Sismondi* la mention la plus légère d'Alarçon. Ces écrivains, qui se sont spécialement occupés du théâtre espagnol, se taisent sur l'homme qui inspira le grand Corneille, et qui se plaça au premier rang des inventeurs dramatiques. « L'étude du *Menteur*, de Corneille, nous a prouvé » récemment que cette comédie, introduction brillante des comédies fran- » çaises d'intrigue et de caractère, appartient *tout entière*, non comme » imitation, mais comme traduction habile et reproduction heureuse, » à l'obscur et remarquable écrivain don Ruiz d'Alarçon. »

ANGLETERRE.

L'introduction des mystères dans ce pays remonte à une époque fort reculée ; car William Fitztephen, qui écrivit vers l'année 1182, parle dans sa *Vita Sancti Thomae*, etc., de ces espèces de drames représentés

à Londres en ce temps-là; Mathieu Paris (*Vie des 23 abbés de St-Albin*) dit, qu'un certain Godefroi, 16me abbé du monastère, mort en 1146, ayant passé en Angleterre pour y tenir l'école de St-Alban, fit représenter dans ce pays, un jeu qu'on appela *mystère*, et dont le sujet était tiré de la vie de Ste-Cathérine. (Voyez Legrand d'Aussi, *Fabliaux et contes des XIIe et XIIIe siècles*, t. II, p. 173.)

L'Angleterre, tout comme l'Espagne, a commencé par avoir un théâtre national, totalement indépendant des anciens. Plusieurs scènes du vieux théâtre anglais prouvent que dès le commencement du XVIe siècle, le drame classique y avait remplacé les mystères et autres pièces dévotes. Parmi les comédies anglaises, l'*Aiguille de dame Gurton*, représentée sous Henri VIII, est regardée comme la plus ancienne; alors Henri Parker composa des tragédies, et Jean s'exerça dans le genre comique.

ALLEMAGNE.

Il nous reste de ce pays plusieurs productions théâtrales en langue latine, qui datent du XIe siècle, par Rosweide, religieuse allemande du couvent de Gandersheim, entre autres le drame d'*Abraham, la Conversion de Gallicanus*, espèce de tragédie, et une pièce allégorique, *la Foi, la Charité et l'Espérance*. On ignore si ces pièces ont été représentées.

Il est aussi question d'ouvrages dramatiques allemands dans Hartsheim (*Concilia Germaniae*, t. III, p. 529), notamment dans les actes du Concile de Fuer, de l'année 1227, qui défendent aux prêtres de prendre part aux jeux scéniques dans les églises.

Quelques mystères de ce pays, savoir : *Christi leiden* (moitié latin), *Auferstehung Christi*, *Marien klage*, *Ste-Dorothea*, *Osterspiel*, *Himmel Fahrt Maria* et *Fronleichnam*, ont été publiés d'après des manuscrits des XIIIe, XIVe et XVe siècles, par Hoffman von Fallersleben et Mone.

On compte en Allemagne, depuis l'an 1480 jusqu'en 1800, plus de 3000 pièces dramatiques imprimées.

PAYS-BAS.

D'après les auteurs qui ont traité de l'histoire et de la littérature de notre pays, on savait que des *mystères* y furent représentés dans les églises, les cimetières et les places publiques dès la fin du XIVe siècle; mais on a longtemps ignoré qu'antérieurement à cette époque, nous possédions non seulement des pièces comiques, appelées *sotties*, en France, mais des jeux ou compositions sérieuses qui n'avaient rien de commun avec les mystères. On peut ranger dans cette dernière catégorie le jeu d'*Esmorée, fils du roi de Sicile,* drame flamand du XIIIe siècle, que nous devons aux minutieuses recherches de M. le professeur Serrure, et dont ce savant a donné une traduction française dans le *Messager des Sciences et des Arts*, année 1835 (p. 6-40). M. Serrure suppose que ce drame n'a pas eu d'ecclésiastiques pour interprètes, et ne fut représenté ni dans une église, ni sur une place publique, mais bien dans la partie supérieure d'une maison, où l'on pouvait se procurer des rafraîchissements. On peut s'en convaincre par les derniers mots de l'ouvrage; après la représentation, un acteur ou le chef de la troupe, s'adressant aux auditeurs, leur recommande de rester en place : « Car, dit-il, nous allons » jouer une *sottie*, qui sera courte; cependant si quelqu'un d'entre vous » est pressé par la faim ou par la soif, qu'il aille prendre des rafraîchis- » sements en descendant par cet escalier..... »

Le drame d'*Esmorée* a été traduit par M. le professeur Serrure, sur un manuscrit provenant de M. Van Hulthem, et qui se trouve maintenant à Bruxelles (Bibliothèque de Bourgogne). Ce manuscrit renferme encore plusieurs autres compositions dramatiques et des pièces comiques ou *sotties*(1).

On compte aussi parmi les productions dramatiques les plus anciennes du théâtre flamand, les *Nederduitsche spelen, door Hoffmann von Fal-*

(1) Voyez pour de plus amples détails : *Geschiedenis der vlaemsche en fransche letterkunde in het graefschap van Vlaenderen tot het einde der regering van het huis van Bourgondie* (*Histoire de la littérature flamande et française dans le comté de Flandre jusqu'à la fin du règne de la maison de Bourgogne en* 1482), de Constant Serrure; ouvrage couronné par la *Société royale des Beaux Arts et de Littérature de Gand* (*Annales de la Société royale des Beaux-Arts,* 1853-1854).

lersleben (Les pièces flamandes, par Hoffmann von Fallersleben), publiées dans le t. VI des *Floræ Belgicæ*.

Dans les provinces septentrionnales des Pays-Bas, les représentations des *mystères* dans les églises et les cimetières furent défendues par les actes synodaux d'Utrecht dès l'année 1293, tandis qu'en Belgique cet usage a subsisté jusque bien avant dans le XVe siècle.

Les compositeurs Alphonso della Viola, Antonio di Cornetto, Luca Marenzio, Alexandre Striggio, de Mantoue, Emilio Cavalieri et Orazio Vecchi consacrèrent leur talent à la scène lyrique pendant le XVIe siècle; l'art musical fit par eux peu de progrès; si l'on en excepte Alexandre Striggio, et surtout Emilio Cavalieri, ces musiciens n'ont rien produit de remarquable.

Alexandre Striggio, d'abord attaché au service de Cosmes de Médicis, devint maître-de-chapelle à la cour de Mantoue. Parmi ses compositions dramatiques on cite un intermède intitulé : *l'Amico fido*, composé en 1585. Emilio Cavalieri fit représenter en 1590 à la cour de Ferdinand de Médicis, où il était alors inspecteur des arts et des artistes, un drame sous le titre : *Il satiro (Le satire)*; dans la même année il donna *La disperazione di Filène (Le désespoir de Philène)*; et en 1595, ce compositeur fit exécuter devant l'archiduc Ferdinand, *Il Guisco della Cieca*, pastorale. La mélodie de ces productions est une espèce de récitatif mesuré, analogue au sens des paroles, car avant Cavalieri, la musique dramatique en général dans les scènes et les dialogues était écrite d'un bout à l'autre à plusieurs parties et dans le style madrigalesque, c'est-à-dire, remplie de dessins, de combinaisons les plus compliquées, mais nullement appropriés à l'expression de la poésie.

L'orchestre qui accompagnait les pièces de Cavalieri n'était rien moins que bruyant; il se composait d'une grande guitare appelée *chitarono*, d'une guitare à l'espagnole, d'un luth et d'un petit clavecin : « *stromenti* » *che facci poco rumore* » dit l'auteur d'un de ces ouvrages (1).

(1) Pour l'état du théâtre italien à cette époque, voyez : 1° *Trattatto della musica scenica*, par Doni, 2° *Rivoluzioni di teatro musicale italiano*, d'Arteaga; 3° *Deca istoriale*, de Francesco Patrizzi; 4° *Delle opera in musica*, de Planelli (1re partie).

Vers la fin du XVIe siècle, la comédie, la tragédie, ainsi que la pastorale cédèrent insensiblement la place au drame lyrique.

Le premier essai du drame pastoral dont l'invention appartient aussi à l'Italie, est la *Favola*, intitulée *Céphale et l'Aurore*, de Nicolas Corregio, représentée à Ferrare en 1487. Ce genre atteignit la perfection au XVIe siècle dans l'*Aminta* du Tasse, donnée à Ferrare en 1573. La pastorale servit dans la suite de modèle aux premiers drames lyriques.

Avant l'invention de l'opéra, la musique accompagna d'abord les chœurs dans la tragédie et la pastorale, et puis les prologues et les intermèdes des comédies. Ces intermèdes étaient des madrigaux, qui tantôt faisaient allusion au sujet de la pièce, et tantôt y étaient étrangers.

Les madrigaux étaient des pièces de musique à plusieurs voix, écrites en contrepoint fugué, et appelées ainsi parce qu'elles étaient composées sur des madrigaux poétiques. Leur origine date du XVe siècle; antérieurement à cette époque on désignait en Italie sous les nom de *canzone* ou *ballate*, et en France de *chansons* ou *ballades* tous les morceaux qui n'appartenaient pas à la musique d'église.

Les madrigaux se chantaient ordinairement à table et dans les salons. Les plus grands compositeurs des XVe et XVIe siècles ont pratiqué ce genre de musique.

Le drame lyrique rehaussé par le charme de la danse et la pompe des décorations (1), prit bientôt un grand essor, et acquit une certaine régularité par le génie de Rinuccini, l'un des meilleurs poètes du temps et des musiciens Péri et Caccini (2), qui firent représenter en 1594 leur opéra *Daphné*

(1) Dès le commencement du XVIe siècle, l'Italie eut déjà un grand nombre d'architectes et de décorateurs fameux, entre autres : *Baltazar Peruzzi* et *Bastiano di san Gallo;* et après eux *Granacci, Rosso, Sansovino, le Sarto, Rustici, Brandinelli*, etc. (Voyez *Memorie degli architetti*, par Milizia, et *Storia pittorica*, de Lanzi). — Le Quadro (*Storia et ragione d'ogni poesia*, t. VII, p. 238) mentionne aussi comme peintres décorateurs, *Bartolomeo Neroni, Camillo Mariani*, et particulièrement *Leone-Leoni;* puis *Bernardo Buontalenti*, qui fit les décors de l'*Aminta* du Tasse.

(2) Jacques Peri, de Florence, maître-de-chapelle du duc de Ferrare, et Jules Caccini, de Rome, connu sous le nom de *Giulio Romano*, attaché en qualité de chanteur à la cour de Médicis, fatigués du style madrigalesque et stimulés par les tentatives de Cavalieri vers la recherche d'un genre nouveau, imaginèrent (afin de l'appliquer au drame) de faire revivre l'ancienne *mélopée* des Grecs, cette espèce de déclamation accentuée dans laquelle les sons fixes de la voix chantante rempla-

dans le Palais Corsi, à Florence. L'*Euridice*, tragédie lyrique de ces auteurs, fut jouée dans la même ville, en 1600, au Palais Pitti, à l'occasion du mariage d'Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis, nièce du grand-duc.

« Les effets les plus étonnants, dit Ginguené (*Histoire littéraire de* » *l'Italie*), que la musique théâtrale des grands maîtres a pu produire » dans le temps de son plus grand éclat, n'ont rien de comparable à celui » de cette représentation, qui offrait à l'Italie la première apparition d'un » art nouveau. »

La plus grande partie de la musique d'*Euridice* fut composée par Peri; Caccini y intercala seulement quelques airs, car cet ouvrage a été imprimé sous ce titre : *Le musiche di Jacobo Peri, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice de signor Ottavio Rinuccini, rappresentate nello spozalizio della cristianissima Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra* (1600).

Parmi les seigneurs qui remplirent des rôles dans *Euridice*, Peri cite dans sa préface, François Rafi, Antoine Brandi, Melchior Palotrosti; quant à l'orchestre : Jacques Corsi, alors le Mécène des musiciens, tenait le clavecin; le prince Grazio Montalvo jouait de la grande guitare ou chitarone, Jean Lupi du grand luth, et le célèbre Giacomelli, nommé de son vivant *Batista del violono*, faisait résonner le violon à treize cordes.

Comme dans les pièces grecques, le chœur dans *Euridice* ne quittait pas la scène, et remplissait par ses chants les vides de l'action, et l'intervalle des entr'actes.

Les regrets d'Orphée dans cet ouvrage : *Funeste piaggie ombrosi orridi campi*, et le chant qu'il adressait aux dieux infernaux pour les fléchir : *o degli orridi e neri campi d'inferno o dell'altera dite*, jouirent longtemps d'une certaine célébrité.

La musique d'*Euridice* fut entièrement refaite par Caccini, et publiée à Venise en 1615.

çaient les sons fugitifs de la parole. Ils furent secondés dans leurs efforts par des hommes distingués, tels que Jean de Bardi, comte de Vernio, Pierre Stroggi, Jacques Corsi, Vincent Gallitée, père du célèbre physicien, et surtout par l'illustre poète Rinuccini, qui parait avoir eu une grande part dans cette découverte.

Le mot *récitatif* a été conservé pour signifier la déclamation notée mise en vogue par Peri et Caccini.

La fille aînée de ce compositeur (Françoise Caccini) s'est également distinguée par son talent d'écrire. Parmi ses ouvrages, on trouve entre autres celui qui a pour titre : *La liberazione di Ruggiero dall isola d'Alcina*, etc.; c'est un ballet qui fut exécuté en 1625 par les plus célèbres musiciens de Florence dans la *villa* de la grande-duchesse de Toscane, en présence de Ladislas, prince de Pologne et de Suède. L'ouvrage est écrit en partie dans le style récitatif et en partie en chants mesurés, coupés par des ritournelles, dans la manière de Monteverde. La poésie est de Ferdinand Saracinelli, bailli de Volterra.

Parmi d'autres pièces de circonstance composées à l'occasion du mariage de la princesse Marie de Médicis, on cite encore *Il rapimento di cefalo*, du célèbre poète Chiabrera, également mis en musique par Caccini et d'autres. Ce fut le premier opéra représenté sur un théâtre public.

Bientôt de nouveaux théâtres s'élevèrent dans les principales villes d'Italie pour la représentation du drame lyrique; celui que Ranuce Ier fit construire à Parme en 1618, par Jean-Baptiste Alcotti, étonna par son étendue les Italiens et les étrangers. Le marquis Enso Bentivoglio le fit encore agrandir, pour y donner des fêtes à l'occasion du mariage d'Odoard Farnèse avec Dorothée de Neubourg; on y compta jusqu'à 14,000 spectateurs. Sa longueur était de cent soixante bras et sa largeur de cinquante-huit. (Voyez le P. Affo, *Vita di Vespasiano Gonzaga*, p. 100, et le Traité d'Algarotti sur le théâtre.)

On établit aussi des théâtres à Venise, Bologne, Modène, Milan, Pavie, Sienne, Ferrare et à Rome même; mais les plus fameux et les plus vastes étaient ceux de Pazzola, dans le Padouan, et de Fano, dans le duché d'Urbin.

CHAPITRE XV.

*Tonalité moderne. — Naissance du véritable style dramatique. — Monteverde. — Musique instrumentale et musique vocale de chambre en Italie au commencement du XVIIe siècle. Célèbres organistes italiens de cette époque. Mode d'impression d'alors pour la musique des instruments à clavier en Italie. — L'ancien genre des madrigaux à plusieurs voix abandonné pour les chants à voix seule, accompagnés d'instruments sur la basse chiffrée. — Abus du style orné, introduit dans la musique d'église. Motets et psaumes à voix seule, avec accompagnement d'orgue. — Orchestre d'*Orfeo, *de Monteverde. — Compositeurs qui ont le plus contribué au progrès du genre lyrique en Italie dans le cours du XVIIe siècle.*

Le véritable style dramatique, selon l'opinion de M. Fétis, prit seulement naissance, lorsque Monteverde, de Crémone, eut trouvé l'accord de la septième de dominante, et qu'il en eut tiré l'origine de la tonalité moderne, ainsi que l'élément de la modulation. Il donna le premier exemple, dit-il, de l'emploi de cette dissonnance sans préparation dans le madrigal *Cruda amarelli* de son cinquième livre, publié à Venise en 1604, et fit ensuite usage de cette harmonie comme moyen de transition, dans *Ariane* et surtout dans *Orfeo*, opéras représentés à la cour de Mantoue en 1607 et 1608.

Il n'y avait point d'airs ni de duos alors dans les drames lyriques, et ce fut dans *Orfeo* que Monteverde en fit entendre pour la première fois. On y remarque aussi une plus grande variété d'instrumentation

que dans les ouvrages de Cavalieri, Peri et Caccini, comme on peut s'en faire une idée par la composition de l'orchestre de cet opéra que nous donnons ici, tel qu'on en trouve les détails dans une édition publiée à Venise en 1615 :

1° *Duoi gravicembali* (deux clavecins), 2° *duoi contrabassi da viola* (deux contrebasses de viole), 3° *dieci viole da brazzio* (dix dessus de viole), 4° *un harpa doppia* (une harpe double) [d'après M. Kastner, la harpe double avait deux rangs de cordes, pour augmenter la force du son; elle avait été inventée en Irlande, dans le moyen-âge], 5° *duoi violini piccoli alla francese* (deux petits violons français), 6° *duoi chitaroni* (deux grandes guitares), 7° *duoi organi di ligno* (deux orgues de bois) [par orgue de bois, l'auteur entend un jeu de flûte bouché ou bourdon, tel qu'on le fait dans nos grandes orgues], 8° *tre bassi di gamba* (trois basses de viole), 9° *quatro tromboni* (quatre trombones), 10° *un regale* (un jeu de régale), 11° *duoi cornetti* (deux cornets), 12° *un flautina alla vigesima secunda* (un flageolet) [le flageolet, selon M. Kastner, est indiqué ici sous le nom de *flautina alla vigesima secunda*, parce que sa note la plus grave sonnait la triple octave aigüe du tuyau d'orgue de quatre pieds, qu'on prenait pour base des voix et des instruments], 13° *un clarino con tre trombe sordine* (un clairon avec trois trompettes à sourdines) [le clairon était une petite trompette, qui sonnait l'octave aigüe]. Quant aux trompettes à sourdines, on ignore quels étaient ces instruments.

Dans cet orchestre, les différents instruments jouaient alternativement et ne formaient jamais un ensemble par leur réunion. Par exemple, les deux clavecins jouaient les ritournelles et l'accompagnement du prologue qui était chanté par la musique personnifiée; les deux lyres ou grandes guitares à treize cordes accompagnaient Orphée; les dix dessus de viole faisaient les ritournelles du récitatif que chantait Euridice; la grande harpe double servait à l'accompagnement d'un chœur de nymphes; l'Espérance était annoncée par une ritournelle de deux petits violons français et d'un clavecin; le chant de Caron était accompagné par deux guitares; le chœur des esprits infernaux par les deux orgues de bois; Proserpine par les trois basses de viole; Pluton par les quatre trombones; Apollon par le petit orgue de régale, et le chœur des bergers par le flageolet, les deux cornets, un clavecin et les trois trompettes à sourdines.

La découverte de la tonalité moderne attribuée par M. Fétis à Monteverde, lui est contestée par plusieurs critiques; M. Oulibichef, entre autres, dans sa *Nouvelle biographie de Mozart* (t. 2, p. 185 et suivantes), cite quelques exemples antérieurs à Monteverde, dans lesquels le principe de la tonalité moderne est parfaitement déterminé, à savoir : une danse ou *balletto* du XVIe siècle, par Gastoldi; une ballade anglaise, intitulée *la Fortune*, instrumentée par Bird, et tirée du *Virginal-Book* de la reine Elisabeth; cette mélodie était déjà considérée comme ancienne à cette époque; enfin un passage du *Stabat mater* de Palestrina (mesures 72-73) dans lequel l'accord de 7e dominante complet, attaqué sans préparation, est employé sur la pénultième note d'une cadence parfaite.

« Dans les productions du XVIe siècle, observe M. Oulibichef, on » reconnait clairement une lutte de plus en plus prononcée, de plus » en plus heureuse contre la tonalité du plain-chant, qui n'était en » effet que l'absence de la tonalité. Qu'était-ce donc que cette préfé- » rence que les compositeurs de l'époque accordaient si généralement » au cinquième ton d'église *(fa)*, converti en véritable gamme ma- » jeure, par l'abaissement de sa quarte, et ces dièzes et ces bémols, » qui se multiplient de plus en plus; et ces actes de cadences déjà si » fréquents, opérés par la sensible qui monte à la tonique; puis l'admis- » sion de la fausse quinte et du triton, intervalles abhorés de nos vieux » docteurs; le siècle obéissait à une tendance nécessaire, il marchait à » la vraie tonalité, sans le savoir très-certainement, mais enfin il y mar- » chait. »

Indépendamment des opéras *Orfeo* et *Ariane*, on connait de Monteverde les compositions dramatiques suivantes :

1° Ballet *Delle ingrate*, représenté à Mantoue en 1608, pour les noces de François de Gonzague avec Marguerite de Savoie; 2° *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, opéra (Venise, 1624). C'est dans cet ouvrage, que l'accompagnement du récitatif par les violons en *trémolo*, ainsi que le *pizzicato* furent employés pour la première fois par Monteverde; 3° *Proserpina rapita*, opéra (Venise, 1630); L'*Adone*, pastorale (ibid., 1639); 5° *Il ritorno d'Ulisse in patria*, opéra (Venise, 1641); L'*Incoranazione di Poppea*, ibid. (Venise, 1642).

La musique de chambre (vocale et instrumentale) suivit les progrès de la musique dramatique; le célèbre organiste Frescobaldi de Ferrare de-

vançant ses illustres contemporains d'Allemagne, adopta le premier la détermination de la tonalité moderne par la transition des accords dissonnants naturels, ainsi qu'il le fait voir dans la plupart de ses fugues d'orgue qui sont tonales, ses canzoni, caprici et ses toccates, dont le premier livre fut publié à Rome en 1615 sous le titre : *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di san Pietro in Roma.*

Les principaux ouvrages d'orgue et de clavecin de Frescobaldi sont gravés sur une portée de six lignes en clef de *sol* ou d'*ut* première ligne pour la main droite, et sur une portée de huit lignes, avec les clefs de *fa* et d'*ut*, destinée à la main gauche; quelquefois même, celle-ci est de sept lignes. Ce mode d'impression pour la musique des instruments à clavier, fut adopté en Italie dès le commencement du XVIe siècle.

Les autres organistes et clavecinistes italiens les plus renommés après Frescobaldi, étaient Claude Corregio, André-Christophe Malvezzi, Simon-Jean Ercolini, Lucia Coppi, élève de Frescobaldi, et le compositeur Cavalli. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, Bernard Pasquini, né en Toscane, était reputé le plus grand organiste de l'Italie.

Le commencement du XVIIe siècle fut aussi l'époque où l'on abandonna l'ancien genre de madrigaux à 5 ou 6 voix pour celui des chants à voix seule accompagnés de la basse continue pour le clavecin, le luth, le théorbe, la harpe et autres instruments (1). La musique d'église subit également cette influence, et l'on vit paraître alors en Italie des motets et des psaumes pour une voix avec accompagnement d'orgue sur la basse chiffrée, et surchargés d'une multitude de broderies de toute espèce, telles que trilles, groupes et autres agréments du chant. Cet usage était passé de la musique instrumentale dans les voix, car toutes les compositions des grands organistes italiens et allemands du XVIe siècle sont, à ce qu'il paraît, entièrement surchargés d'ornements.

Après Monteverde, les formes de la musique dramatique suivirent le cours de leur marche progressive sous la plume de Sacrati, Ferrari, Carissimi, de Padoue, et Cavalli, de Venise, qui ont puissamment contribué

(1) Sigismundo d'India de Palerme, amateur de musique distingué, qui vivait dans la seconde moitié du XVIe siècle, a fait publier un ouvrage intéressant pour l'histoire des premiers temps du chant à voix seule, accompagnée d'instruments sur la basse chiffrée, intitulé : *Le musique da cantare solo nel clavicordo, chitarrone, harpa doppia e altri instromenti*, Milano, 1609.

au progrès du drame-lyrique pendant le XVIIe siècle; Manelli, Cesti, Rovetta, Landi, Marazzo, Aldovrandini, et surtout le célèbre Alexandre Scarlatti, dont le premier opéra l'*Onesta nell'amore*, fut donné à Rome au commencement de l'année 1680, dans le palais de Christine, reine de Suède.

Le chevalier Alexandre Scarlatti, naquit à Trapani, dans la Sicile, en 1659. La musique théâtrale lui doit plusieurs nouveautés importantes; c'est ainsi que dans son opéra *Theodora*, représenté à Rome en 1693, on trouve le premier exemple du *récitatif obligé* (c'est-à-dire un récitatif soutenu par l'orchestre et entrecoupé de ritournelles, au lieu d'avoir uniquement et sans interruption la basse pour l'accompagnement) et du retour au motif principal, appelé communément le *da capo*. L'orchestre de *Tigrana*, autre ouvrage de ce maître, donné à Naples en 1715, est composé de deux violons, violoncelle, contrebasse, deux hautbois et deux cors, instrumentation sans antécédents jusque alors, puisque dans les ouvrages des successeurs de Scarlatti, tels que ceux de Leo, Hasse et même Pergolèse et Traetta, elle n'est en général composée que de deux parties de violon, alto et basse.

On rencontre aussi dans *Tigrana* un morceau avec accompagnement de deux violons et violoncelle *solo*, un autre avec deux flûtes, deux cors et deux bassons, joints aux instruments à cordes. (Voyez la *Biographie universelle des musiciens* de M. Fétis.)

CHAPITRE XVI.

Le drame lyrique en France. — Ballets, mascarades sous Henri II. Les grands ballets. — Académie de poésie et de musique chez le poète Baïf. — Charles IX, poète et amateur de musique. — Les anciennes maîtrises en France. — Troupe de comédiens ultramontains à Paris. — La comédie improvisée. — Chanteurs italiens appelés à Paris par le cardinal Mazarin. Drames en musique et en vers italiens représentés au Louvre devant la cour. — Naissance du drame-lyrique français. Établissement d'une académie de musique à Paris, à l'instar de celles d'Italie. Périn et Cambert, directeurs de ce théâtre. — Le premier essai d'un opéra français. Arrivée d'une nouvelle troupe de chanteurs italiens à Paris. — Lulli et Quinault. — Les deux bandes de violons du roi, et la musique de la grande écurie. — L'Académie de musique définitivement constituée sous la direction de Lulli. Règlement de ce théâtre. — Instrumentistes qui existaient alors à Paris. Orchestre de Lulli et des compositeurs de son époque. — Compositeurs contemporains et successeurs de Lulli. Détails historiques sur quelques-uns d'entre eux. — Femmes compositeurs dramatiques en France. — OEuvres de Lulli. Appréciation de sa musique. Ses compositions de musique religieuse. — L'orchestre introduit à l'église par Lulli. — Rameau. — Réforme du goût des Français dans la musique dramatique. — Les principaux ouvrages lyriques de Rameau. Caractère de sa musique. — Les Lullistes et les Ramistes. — Prospérité de l'Académie de musique à l'époque de Rameau. Différence de l'élévation du diapason d'alors avec celui d'à présent. — Diapason normal institué en France en 1859, par arrêté ministériel. — La question de la fixité du diapason en Belgique.

De l'Italie, l'opéra fut introduit en France, où l'on ne connaissait alors, que les grands ballets dans lesquels les récits et le dialogue succé-

dèrent tour à tour à la danse. Le premier ouvrage régulier de ce genre est celui dont Baltazarini conçut le plan et nommé : *Ballet comique de la reine*. Ce ballet dans lequel la reine, la princesse de Lorraine, les duchesses de Mercœur, de Guise, de Nevers, d'Aumale, de Joyeuse et d'autres dames de la cour dansaient en *naïades*, fut représenté dans la salle de Bourbon, le 15 octobre 1581 (1). Beaulieu et Salmon, musiciens de la chambre du roi, furent chargés d'en composer la musique; De la Chesnaye, aumônier du roi, fit une partie de la poésie, et Jacques Patin, peintre du roi, les décors. Cet ouvrage a été publié sous ce titre : *Ballet comique de la royne, fait aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont, sa sœur*. Paris, 1582.

Baltazarini, musicien italien, surnommé en France Beaujoyaux, était l'un des meilleurs violonistes de son temps; le maréchal de Brissac, alors gouverneur du Piémont, l'envoya à la reine Cathérine de Médicis, avec toute la bande de violons dont il était le chef. La reine en fit son premier valet de chambre et Henri III le chargea de l'ordonnance des fêtes de la cour.

Les ballets et mascarades parurent en France sous Henri II, et furent pendant longtemps uniquement réservés aux plaisirs de la cour et de quelques grands seigneurs. Après l'abolition des *mystères*, la tragédie et la comédie étaient assez généralement représentées sur les théâtres publics ou dans les colléges.

Parmi les divers spectacles en vogue à Paris, avant l'introduction de l'opéra, se trouvent celui de *Gli gesoli (les Jaloux)*, farceurs ultramontains, qui y vinrent pour la première fois en 1577 jouer sur le théâtre de l'*Hôtel de Bourbon*, nouvellement construit, ce qu'on appelait la comédie à *sujet donné*, inventée par les Italiens, et dans laquelle le talent des acteurs consistait à bien improviser leurs rôles, et saisir le caractère des personnages qu'ils étaient chargés de représenter. C'est dans ces espèces de comédies, que figuraient ces masques mimiques empruntés des anciens jeux attellants, et appelés le *Pantalon* vénitien, le *Docteur* bolonais, l'*Arlequin* bergamesque, le *Polichinelle* napolitain, etc., personnages grotesques qui peignaient plus ou moins les mœurs et les ridicules particuliers aux divers États de l'Italie. Ce fut dans une de ces troupes que se trouva la célèbre Isabelle Andreini, de Padoue, en même temps excellente musicienne, comédienne et poète, et que les *Intenti* de Padoue

(1) Voyez *Mémoires de l'Étoile*, tome I, p. 130 et suivantes.

admirent au nombre des membres de leur académie. Dans la suite, d'autres troupes de cette catégorie parurent successivement à Paris; Louis XIV accorda en 1668 à l'une d'elles le privilége de s'y établir à l'*Hôtel de Bourgogne*, la salle du petit Bourbon ayant été démolie en 1660, pour la construction du grand portail du Louvre.

En 1647, le cardinal Mazarin fit venir d'Italie des chanteurs et des instrumentistes, qui représentèrent au Louvre, devant Louis XIV et toute sa cour un drame en musique et en vers italiens, sur le sujet d'*Orfeo*.

Dans cette troupe figurait la fameuse cantatrice Léonore Baroni, fille de la belle Adriana, qui avait aussi brillé par la beauté de la voix dans les premières années du XVIIe siècle. Les succès de Léonore Baroni sur le théâtre en Italie eurent tant d'éclat, que Vincent Costaguti a pu faire un volume de toutes les pièces de vers publiées à sa louange. Ce recueil, formé de pièces dont quelques-unes sont en langue grecque, d'autres en latin, en français et en espagnol, a pour titre : *Applausi poetici alle glorie, della signora Leonora Baroni*. Rome, 1639. L'abbé Maugars, dans un écrit intitulé : *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, écrite à Rome le 1er octobre 1639 (Paris, 1639), dit : « Que la voix de Léonore Baroni était d'une haute étendue, juste, sonore, » harmonieuse; l'adoucissant et la renforçant sans peine et sans faire » aucune grimace, etc. » Et plus loin : « Elle n'a pas besoin, dit-il, de » mendier l'aide d'un tourbe (théorbe) ou d'une viole, sans l'un desquels » son chant serait imparfait, car elle-même touche ces deux instruments » parfaitement. »

Voltaire raconte ainsi l'établissement de l'opéra en France :

« C'est à deux cardinaux que la tragédie et l'opéra doivent leur établis- » sement dans ce royaume, car ce fut sous Richelieu que Corneille fit son » apprentissage, parmi les cinq auteurs que ce ministre faisait travailler, » comme des commis, aux drames dont il formait le plan, et où il » glissait souvent nombre de très-mauvais vers de sa façon. Ce fut » lui encore qui, ayant persécuté le *Cid*, eut le bonheur d'inspirer à » Corneille ce noble dépit et cette généreuse opiniâtreté, qui lui firent » composer les admirables scènes des *Horaces* et de *Cinna*.

» Le cardinal Mazarin fit connaître aux Français l'opéra, qui ne fut » d'abord que ridicule, quoique le ministre n'y travaillât point. Ce fut » en 1647 qu'il fit venir pour la première fois une troupe entière de

» musiciens italiens, des décorations et un orchestre. On représenta au » Louvre la tragédie-comédie d'*Orphée*, en vers italiens et en musique. » Ce spectacle ennuya tout Paris. Très-peu de gens entendaient l'ita- » lien; presque personne ne savait la musique, et tout le monde haïssait » le cardinal. »

Le mélodrame à grand spectacle suivit de près l'opéra. *Andromède*, tragédie mêlée de chants, de Pierre Corneille, parut en 1650, et fut représentée au théâtre Bourbon, avec un grand luxe de décors, de machines, etc.

Les acteurs de la troupe italienne appelée par le cardinal Mazarin, donnèrent ensuite *la Finta pazza*, de Sacrati, *la Ninfa avara*, de Ferrari, etc. (1), et continuèrent de jouer à l'hôtel du petit Bourbon jusqu'en 1652.

En 1660, lors du mariage de Louis XIV, le cardinal Mazarin fit venir une autre compagnie italienne mieux composée, qui donna dans la haute galerie du Louvre, *le Xercès*, de Cavalli, et *l'Ercole amante*, de Roveta, « dont la composition italienne, dit le P. Ménétrier (*Des repré-* » *sentations en musique*), fut traduite en vers français pour la satisfac- » tion de ceux qui n'entendaient pas l'italien. »

Le succès du spectacle italien fit naître l'idée d'un opéra français; Périn se chargea de ce soin (2) et composa, en collaboration avec Lambert, organiste de St-Honoré, pour la musique, une pièce en cinq actes, représentée en 1659 à Issy, au château de M. de La Haye. La pièce avait pour titre : La Pastorale, *première comédie française en musique*. Elle fut représentée au château d'Issy par plusieurs amateurs, « qui, par esprit » de galanterie donnèrent au public, à leurs dépens, ce nouveau spectacle » en France (3). »

« La musique fut goûtée, dit M. Castil-Blaze, et l'on admira surtout » la douce mélodie des flûtes, que le compositeur avait su marier avec » celle des violons : innovation hardie pour ce temps, et que St-Evremont » compare aux prodiges de la flûte chez les anciens Grecs. »

(1) On considère *la Finta pazza* et *la Ninfa avara* comme les premiers modèles de l'opéra bouffe. Ces deux pièces furent représentées pour la première fois à Venise en 1641.

(2) Périn a laissé quelques poésies et intermèdes, ainsi qu'une traduction en vers français de l'*Enéide*, dont la première partie parut en 1648 et la seconde en 1658. Comme poète, Périn a été souvent maltraité par Boileau.

(3) Beauchamps : *Recherches sur les théâtres de France*, t. III, p. 146.

L'essai réussit donc complètement et engagea les auteurs à faire une nouvelle tentative en ce genre : l'opéra d'*Ariane ou le mariage de Bacchus* fut répété au château d'Issy en 1661. La mort de Mazarin en suspendit la représentation. Périn, considéré dès lors comme le créateur de l'opéra français, obtint en 1669 des lettres patentes portant privilége d'établir « *en la ville de Paris et autres villes du royaume,* » des académies de musique(1), à l'instar de celles de Rome, de Venise, etc., et qui

(1) L'origine des Académies de musique en France remonte beaucoup plus haut : en 1571, Jean-Antoine Baïf, poète et musicien, établit dans sa maison, rue des Fossés St-Victor, une académie de poésie et de musique autorisée par Charles IX ; on y exécutait des ballets et des mascarades.

Les paragraphes suivants sont extraits du règlement de cette académie :

« Les auditeurs pendant que l'on chante ne parleront ni ne s'accouderont, ni ne » feront du bruit ; mais se tiendront le plus coi qu'il leur sera possible, jusqu'à » ce que la chanson qui se prononcera soit finie ; et durant que se dira une chan- » son, ne frapperont, à l'huis (la porte) de la salle qu'on ouvrira à la fin de chaque » chanson pour admettre les auditeurs.

» S'il y avait querelle entre aucuns de ceux de l'académie, tant musiciens » qu'auditeurs ne s'entredemanderont rien, ni de fait, qu'à cent pas près de la » maison où elle se tiendra. »

Charles IX assistait souvent aux représentations de l'Académie de Baïf avec toute sa cour, car il aimait les gens de lettres et cultivait lui-même la poésie avec succès, témoin l'épitre suivante qu'il adressa à Ronsard, son poète favori :

L'art de faire des vers, dut-on s'en indigner,
Doit être à plus haut prix que celui de régner.
Tous deux également nous portons des couronnes ;
Mais, Roi je les reçois, poète tu les donnes...
Ta lyre, qui ravit par de si doux accords,
T'asservit les esprits dont je n'ai que les corps ;
Elle t'en rend le maître et te sait introduire
Où le plus fier tyran ne peut avoir d'empire.

Ce monarque avait également un goût particulier pour la musique et invitait à sa cour les célébrités musicales de l'époque, notre compatriote le fameux Orlando Lassus entre autres ; les frères Amati (André et Nicolas), chefs de la famille des célèbres luthiers italiens de ce nom, furent chargés par lui de la confection des instruments de sa chambre à savoir : 24 violons, dont douze étaient de grand patron et douze de plus petits, six violes et huit basses. En même temps, il rendit un important service à l'art musical en fondant la première maîtrise en France.

On sait, que les maîtrises étaient des établissements attenants aux cathédrales, et créés pour l'instruction musicale et littéraire des enfants de chœur. Elles étaient dirigées par un maître-de-chapelle, sous la haute surveillance d'un chanoine direc-

furent imitées par les principales villes d'Allemagne et d'Angleterre. Périn s'associa avec Cambert pour la composition de la musique, et avec le marquis de Sourdéac pour les machines. L'ouverture de leur théâtre eut lieu le 10 mars 1671, dans un jeu de paume de la rue Mazarine, qu'on avait transformée en salle de spectacle, par une pastorale intitulée *Pomone*, paroles de Périn, musique de Cambert(1).

Le privilége de l'*Académie de musique* était donné pour douze ans, mais la division se mit entre les associés, et dès l'année 1672, Lulli, surintendant de la musique du roi depuis 1652, obtint par le crédit de madame Montespan la direction de ce théâtre; c'est alors seulement que l'Académie de musique fut définitivement constituée.

teur. Chaque jour on y exerçait les élèves internes (au nombre de douze ou de quinze) pendant une heure ou deux, à lire des solféges à une ou à plusieurs voix, et les chefs-d'œuvre des grands maîtres : messes, motets, oratorios, outre les exercices de musique à la chapelle. Le reste du temps était employé aux études latines et françaises.

Les maîtrises en France furent supprimées à la révolution de 1789.

Napoléon 1er, vers la fin de son règne chargea Lesueur de rétablir les maîtrises, mais les évènements politiques ont empêché la réalisation de ce projet. Les institutions de ce genre que l'on trouve actuellement en France ont été rétablies sur les propres fonds des églises et ne reçoivent aucun subside du gouvernement.

Les maîtrises de France furent dévancées par celles des Pays-Bas; dès le XIIIe siècle la cathédrale d'Anvers possédait outre un chœur de 77 chanteurs choisis parmi les musiciens les plus illustres, une maîtrise où les enfants de chœur étaient instruits et entretenus aux frais du chapitre, et un maître qui dirigeait leur éducation, ainsi que la musique du chœur. Les découvertes faites par M. le chevalier Léon de Burbure ont fait connaître à cet égard des faits de la plus haute importance et qui assignent à notre pays un rang des plus élevés dans le monde musical. Comme les autres maîtrises, celle d'Anvers disparut à la fin du siècle dernier. M. Fétis a demandé le rétablissement de quelques grandes maîtrises en Belgique; jusqu'ici sa voix n'a pas été étendue, et aujourd'hui nous n'en avons qu'une seule subventionnée par l'église même : c'est celle de la cathédrale de Liége. Elle doit sa réorganisation à M. le chanoine Devroye, compositeur de musique, grand-chantre de la cathédrale et auteur de la nouvelle édition des livres de plain-chant de ce diocèse. (*Discours sur la musique religieuse*, prononcé au congrès de Paris, en 1860, par M. le chevalier van Elewyck, de Louvain.)

(1) Chris. Ballard a publié en partition des fragments de l'opéra *Pomone*.

Depuis 1552 jusque dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la famille Ballard a eu seule le privilége de l'impression des livres de musique en France. Robert Ballard, chef de la famille, fut pourvu de la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus-plaisirs du roi*, conjointement avec Adrien le Roy, son beau-frère, par lettres patentes de Henri II.

Lulli fit élever une salle de spectacle au jeu de paume de la rue de Vaugirard; mais à la mort de Molière, en 1673, le théâtre fondé par le cardinal de Richelieu pour la représentation de *Mirame*, tragi-comédie qu'il avait composée avec l'aide de ses pensionnaires, fut destiné par Louis XIV aux représentations de l'opéra.

Jean-Baptiste Lulli naquit dans les environs de Florence en 1633, et fut emmené en France à l'âge de treize ans, par le chevalier de Guise pour le service de Mademoiselle de Montpensier. Cette princesse voyant ses bonnes dispositions pour la musique, lui fit donner un maître de violon. Lulli devint en peu de temps habile sur cet instrument, et forma dans la suite des élèves assez capables pour en composer une troupe qui reçut le titre de *Bande des petits violons* ou *violons de cabinet*, pour les distinguer des vingt-quatre *violons de la chambre* désignés sous le nom de *la grande Bande*, ayant pour office de jouer aux dîners du roi, aux ballets et à la comédie.

Le roi avait en outre sa *musique de la chapelle* et sa *musique de la grande écurie*, organisée pour les fêtes, tournois et carrousels qui se donnaient à la Place Royale, depuis le règne d'Henri IV. Cette dernière musique était composée de douze dessus de hautbois, deux tailles et deux basses de hautbois, deux contrebasses du même instrument, de dessus de cornet, taille, quinte et basse de cromorne, deux trompettes marines, douze trompettes ordinaires et timballes.

Lulli abandonna plus tard le violon pour se livrer à l'étude du clavecin et de la composition sous la discipline des sieurs Robert et Gigault, organistes de St-Nicolas-des-Champs. Son talent de compositeur se révéla bientôt dans des airs de ballet pour la cour, des musiques d'église, des divertissements et maintes autres compositions.

Comme directeur de l'Académie de musique, il mit d'abord tous ses soins à former des acteurs, des danseurs, et surtout des musiciens d'orchestre, qui n'existaient pas auparavant.

Les instrumentistes connus alors à Paris étaient Couperin, Bardelle, Richard, La Barre et Chambonnières, clavecinistes; les deux Gauthier, Hémon, Blancrochet, les Du But et Galot, luthistes; Le Moine, Pinel, De Visé et Hurel, théorbistes; Francisque Corbet et Valroy, guitaristes; Hotteman, Sainte-Colombe, Desmarets et Du Buisson, renommés pour la viole et la basse de viole.

Voici quelle était la composition de l'orchestre de Lulli et des compositeurs de son époque :

Instruments à cordes : des dessus de violon, des dessus de viole, des basses et doubles basses de viole.

Instruments à vent : des flûtes à bec ou flûtes douces formant une famille complète, à savoir : des dessus, des ténors et basses de flûte. Mais la flûte à bec ne tarda pas à être remplacée par la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, importée en France de ce dernier pays. Philibert, musicien de la chapelle de Louis XIV, se distingua le premier sur cet instrument.

Les hautbois dans l'orchestre de Lulli formaient également une famille complète; le basson en était la basse. Dans l'origine cet instrument avait la forme d'un grand hautbois, et se jouait avec un conduit ou bocal retourné.

Instruments de cuivre : des trompettes à trous ou cornets à bouquin, appelés ainsi parce qu'ils étaient faits originairement avec les cornes de ces animaux. Ces cornets formant de même une famille complète, étaient percés de sept trous, dont un se bouchait par une clef. On y remarquait aussi des trompettes de chasse.

En fait d'instruments à percussion, on avait les timbales et un tambourin servant pour la danse; le récitatif était accompagné au clavecin.

Ces instruments ne jouaient jamais ensemble; lorsque le compositeur voulait un *forte*, il l'indiquait par le mot *tous*, et le copiste avait soin alors de faire doubler les parties d'instruments à cordes par les parties d'instruments à vent correspondantes par leur registre.

Les hautbois et les trompettes doublent les violons dans *Isis* et dans *Armide;* ces hautbois et ces trompettes étaient tantôt au nombre de six, de huit et quelquefois de douze.

Perrault, dans ses *Hommes illustres*, fait mention de sifflets de chaudronnier que Lulli introduisit dans l'orchestre (scène VI, acte second) de son opéra *Acis et Galathée*, pour accompagner le cyclope Polyphème, mais cette particularité n'est pas indiquée dans la partition de l'ouvrage.

Secondé par Quinault, pour la poésie[1]; par Vigarani, pour les déco-

(1) Quinault, le véritable créateur du poème de l'opéra français, trouva, en s'écartant du goût, de la forme et de la coupe ordinaire des opéras italiens, un nouveau genre, plus conforme à l'esprit et aux goûts de sa nation. Il imagina des

rations; par Beauchamp, pour la danse, Lulli sut réunir dans un spectacle brillant et bien ordonné tous les arts capables de toucher le cœur et d'enchanter l'imagination et les yeux : la poésie, la musique, la danse et la peinture(1).

actions tragiques liées à des danses, au mouvement des machines et aux changements des décors.

« Rien n'approche, même de loin, dit La Harpe (*Cours de littérature*), dans le » genre de l'opéra, de l'heureux génie qui l'a créé, et, qui seul jusqu'à ce jour y » a excellé, Quinault reste toujours hors de comparaison, comme Molière, comme » Lafontaine, comme Boileau, chacun dans le sien. Seul, et cela suffit pour son » éloge, Quinault a séparé sa gloire de celle de son musicien, au point de gagner » dans la postérité autant que Lulli y a perdu. »

Voltaire cite comme un modèle de style fleuri les jolis vers suivants de l'opéra d'*Isis*, de Quinault :

Ce fut dans ces vallons, où par mille détours
Inachus prend plaisir à prolonger son cours,
Ce fut sur ce charmant rivage
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphir fut témoin, l'onde fut attentive,
Quand la nymphe jura de ne changer jamais;
Mais le zéphir léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les serments qu'elle a faits.

(1) Dans la permission accordée à Lulli, par Louis XIV, pour l'exploitation de l'Académie de musique, et dont le texte original est conservé aux archives de ce théâtre, on remarque, entre autres, les paragraphes suivants :

« *Les sciences et les arts étant les ornements les plus considérables des états,* » *nous n'avons point eu de plus agréables divertissements depuis que nous avons* » *donné la paix à nos peuples, que de les faire revivre, en appelant auprès de* » *nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller, non seulement dans* » *l'étendue de notre royaume, mais aussi dans les pays étrangers, et pour les obliger* » *d'avantage de s'y perfectionner, nous les avons honoré de marques de notre estime* » *et de notre bienveillance, etc.*

» *Et d'autant que nous l'érigeons sur le pied de celles des académies d'Italie, où* » *les gentilshommes chantent publiquement en musique, sans déroger,* voulons et » nous plaist, *que tous gentilshommes et damoiselles puissent chanter aux dites* » *pièces et représentations de notre académie royale, sans que pour ce ils soient* » *censez déroger audit titre de noblesse et à leurs priviléges, charges, droits et* » *immunitez, etc.*

» *Donné à Versailles au mois de mars, l'an de grâce mille six cens soixante et* » *douze, et de notre règne le vingt-neuvième.*

« *Signé :* Louis. *Par le roi :* Colbert. »

Le 15 novembre 1672, Lulli fit l'ouverture de son théâtre par *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale de Quinault, dont il avait composé la musique, avec des fragments de plusieurs de ses ballets. Après cet ouvrage parurent successivement *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, *le Triomphe de l'Amour*, *Persée*, *Phaëton*, *Amadis*, *Roland* et *Armide*. Ce dernier opéra, représenté en 1686, est considéré comme le chef-d'œuvre de Lulli, et le succès de cet ouvrage ne s'est point démenti jusqu'à l'arrivée de Gluck. « *Armide*, dit » M. Castil-Blaze, n'a été vaincue que par une autre *Armide*. C'est avec » gloire qu'elle a succombé, et les vers de Quinault ont brillé d'un nou- » vel éclat sous les chants de Gluck. »

Acis et Galathée, dernier ouvrage de Lulli, ne fut mis en scène que six mois après sa mort, arrivée le 22 mars 1687.

Lulli compte parmi ses contemporains et successeurs : Henri Dumont, organiste et l'un des maîtres-de-chapelle de Louis XIV(1) ; Michel Lambert, son beau-père, habile professeur de chant, illustré par Boileau dans sa IIIme satire(2) ; Jean-Baptiste Moreau, Marc-Antoine Charpentier, Marchand et Couperin, habiles organistes ; Colasse et Lalouette, élèves de Lulli ; Desmarets et Marais(3) ; Lalande, considéré alors comme le meilleur compositeur de musique religieuse en France(4) ; De Villeneuve,

(1) Henri Dumont naquit près de Liége en 1610, et fit ses études musicales dans cette ville. Il occupa pendant trente ans la place de maître-de-chapelle de Louis XIV. On a de Dumont cinq messes en plain-chant, connues sous le nom de *Messes royales*, et qu'on chante encore dans quelques églises de France.

(2) Michel Lambert chantait d'une manière agréable, et jouait bien du luth, du théorbe et du clavecin. Ce musicien a composé des chansons et de petites cantates fort estimées, dont Benserade, Boirobert, Perrin et Quinault lui fournissaient les paroles. On a conservé aussi de Lambert un recueil d'airs et de brunettes, publié en 1666, et quelques morceaux de musique d'église.

(3) Marais, né à Paris en 1656, était élève de Sainte-Colombe pour la viole. Il améliora considérablement cet instrument, y ajouta la septième corde, et afin de le rendre plus sonore, imagina le premier de faire filer en laiton, les trois dernières cordes des basses. On a de Marais plusieurs pièces de viole, et quelques opéras ; celui d'*Alcyone* passe pour son meilleur. Il a fait aussi la musique d'*Ariane et Bacchus*, de *Semelé*, et d'*Alcide ou le Triomphe d'Hercule*, avec Louis Lulli.

(4) Lalande a composé soixante motets avec chœurs et orchestre pour le service de la chapelle de Versailles. Les formes du style de sa musique d'église sont puisées dans les ouvrages de Carrissimi.

Royer, Théobalde Gatti, mademoiselle Laguerre, la première femme en France, qui s'est fait une réputation comme compositeur dramatique(1); Louis, Jean-Baptiste et Jean-Louis Lulli, Minoret, Gervais, Lacoste, Labarre, Bertin, Batistin, Salomon, Boismortier, Aubert, Matho, Colin de Blamont, Jean Rebel(2), Clerambolt, Destouches, Mouret, Campra,

(1) Elisabeth-Claude-Jacques De Laguerre fit représenter en 1694, à l'Académie royale de musique, *Céphale et Procris*, opéra en cinq actes. Titon du Tillet lui a donné une place sur le Parnasse français. Son médaillon y est entouré de ce vers :

Aux grands musiciens j'ai disputé le prix.

Parmi les autres artistes féminins que la France compte au nombre de ses compositeurs dramatiques, on remarque : 1° Mlle Duval, qui donna en 1736, *les Génies*, ballet.

2° Mlle Louis, qui fit jouer en 1776 au Théâtre Italien, *Fleur d'épine*, opéra.

3° Mlle Florine Dezède, fille de l'auteur de *Blaise et Babet*, dont on joua en 1781 à l'opéra comique, *Nanette et Lucas ou la Paysanne curieuse*.

4° Mlle Henriette-Adelaïde de Villars de Beauménil, qui donna en 1784 à l'académie royale de musique, *les Saturnales ou Tibule et Délie*.

5° Mlle Lucile Grétry, de qui parurent en 1786 (à l'âge de treize ans), *le Mariage d'Antonio*, et l'année suivante *Toinette et Louis*, opéras-comiques.

Le matin même de la première représentation du *Mariage d'Antonio*, Grétry, dans une lettre adressée aux journaux, réclamait l'indulgence pour sa fille, et indiquait la part de collaboration qui lui revenait dans cet ouvrage : « Comme je ne veux pas, disait-il, altérer la candeur de son âge en excitant en elle une présomption mensongère, je dois dire, qu'ayant elle-même composé tous les chants avec leur basses et un léger accompagnement de harpe, j'ai écrit la partition qu'elle n'était pas en état de faire. Les morceaux d'ensemble ont été rectifiés par moi, cette composition exigeant une connaissance du théâtre que je serais bien fâché qu'elle eut acquise. »

6° Mme Devismes, épouse du directeur de l'Opéra, qui fit représenter en 1800, *Praxitèle ou la Ceinture de Vénus*, grand-opéra.

7° Mlle Julie Candeille, à la fois comédienne, cantatrice, auteur dramatique et romancière qui donna en 1807 *Ida ou l'orpheline de Berlin*, opéra-comique.

8° Mme Gail qui écrivit en 1813, *les deux Jaloux*, et en 1818, *la Sérénade*, opéras-comiques en un acte.

9° Mlle Louise Bertin qui donna en 1827, *le Loup-garou* opéra-comique; en 1831 au Théâtre Italien, *Fausto*, et en 1836, *Esméralda*, grand-opéra.

10° Mlle Lemoine (Louisa Puget) qui fit représenter la même année à l'opéra-comique, *le Mauvais OEil*, et Mlle Thys, en 1837, *la Pomme de Turquie*, opéra-comique.

(2) Jean Rebel est l'auteur de la tragédie-lyrique *Ulysse*, représentée en 1703; il composa aussi plusieurs solos de violon pour des pas, dansés à l'Académie de musique. Le solo instrumental, dont l'effet est si brillant dans les ballets, doit son origine à ce compositeur.

Montéclair : ce dernier entra en 1707 à l'Académie de musique, et fut le premier qui joua la seule contrebasse qu'on trouvait à l'orchestre de ce théâtre; cet instrument succéda à l'usage du *violone* ou contrebasse à sept cordes.

Indépendamment de ses opéras et de la musique qu'il écrivit pour des ballets, divertissements, intermèdes de comédies, etc., Lulli a laissé aussi quelques compositions pour l'église, entre autres les motets *Exaudiat, Veni creator, Plaudite gentes, Jubilate;* et puis un *Te Deum*, un *De Profundis* et un *Miserere.* Madame de Sévigné rappelle ce dernier morceau dans une de ses lettres : « 6 mai 1672. — Ma fille, il faut que » je vous conte; c'est une radoterie que je ne puis éviter. Je fus hier à » un service de Monsieur le chancelier (Seguier), à l'Oratoire. Ce sont » les peintres, les sculpteurs, les musiciens et les orateurs qui ont fait » la dépense; en un mot, les quatre arts libéraux.... Pour la musique » c'est une chose qu'on ne peut expliquer. *Baptiste* (c'est ainsi que » Mme de Sévigné désignait Lulli) avait fait un dernier effort de la musi- » que du roi; ce beau *Miserere* y était encore augmenté; il y eut un » *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes. Je ne crois pas qu'il » y ait une autre musique dans le ciel. »

Lulli composa son *Te Deum* à grand chœur et symphonie, et à cette occasion fit entrer pour la première fois l'orchestre à l'église; auparavant les voix étaient seulement accompagnées par l'orgue et le serpent, qu'on appelait alors *cornet.* Les deux maîtres-de-chapelle Dumont et Robert demandèrent leur retraite; Dumont se fonda sur ce que le Concile de Trente défendait l'usage des instruments de musique dans les temples chrétiens et dit : « Qu'il avait trop à cœur la grande affaire du » salut, pour se prêter à une innovation que les lois de l'église condam- » nent. » Louis XIV, curieux d'examiner d'où pouvait naître ce scrupule, consulta l'archevêque de Paris (De Harlay), qui décida que le Concile avait proscrit les abus de la symphonie, mais non la symphonie elle-même.

Les musiques d'église de Lulli sont restées en manuscrit, mais plusieurs éditions de chacun de ses opéras ont été imprimées et gravées en grande partition. Sur celle d'*Acis et Galathée*, publiée à ce qu'on suppose en 1687, se trouve un beau portrait de Lulli, gravé par Bonnard.

Lulli était doué d'un génie réellement dramatique, mais n'a rien in-

venté ni rien ajouté à l'art de son temps ; car, à part ses récitatifs, ce sont les opéras de Cavalli et de Carrissimi, dont il sut adroitement s'approprier les formules de style, qui lui servirent de modèles en écrivant les airs, les chœurs, et même l'instrumentation (alors très-simple) de la plupart de ses ouvrages.

Les opéras de Lulli et ceux de ses imitateurs eurent encore longtemps la vogue après l'arrivée de Rameau, dont le premier drame lyrique, *Hippolyte et Aricie* (1), représenté à l'Académie de musique en 1733, y fut d'abord fort mal accueilli par les admirateurs de la musique de Lulli (2). « Le rideau à peine levé, dit un contemporain, il se forma dans le par-» terre un bruit sourd, qui, croissant de plus en plus, annonça bientôt à » Rameau la chûte la moins équivoque. Un revers si peu mérité l'étonna » sans l'abattre : « Je me suis trompé, disait-il, j'ai cru que mon goût » réussirait ; je n'en ai point d'autre ; je ne ferai plus d'opéra. » Peu à » peu les représentations d'*Hippolyte et Aricie* furent plus suivies et » moins tumultueuses ; les applaudissements couvrirent les cris d'une » cabale qui s'affaiblissait chaque jour, et le succès le plus décidé cou-» ronnant les efforts de l'auteur, l'excita à de nouveaux travaux. »

En 1735, Rameau donna les *Indes galantes*. On admire principalement dans cet opéra l'air de l'entrée des sauvages. Ce morceau, qui eut une vogue extraordinaire dans sa nouveauté, a été placé par Dalayrac dans l'ouverture d'*Azémia ou les sauvages*, mais avec quelques changements dans l'orchestration.

L'opéra généralement reconnu pour le chef-d'œuvre de Rameau est celui de *Castor et Pollux*, donné à l'Académie de musique le 24 octobre 1737. Cet ouvrage renferme plusieurs morceaux remarquables, tels que le chœur : *Que tout gémisse ;* l'air : *Tristes apprêts, pâles flambeaux ;* le menuet : *Dans ce doux asile ;* le chœur des démons au 4me acte : *Qu'au feu du tonnerre*, etc.

La musique de Rameau se distingue de celle de ses prédécesseurs par une harmonie plus forte, des chants et des chœurs plus caractérisés, plus rhythmés, et malgré le reproche qu'on lui fit d'avoir intro-

(1) Le libretto d'*Hippolyte et Aricie* par l'abbé Pellegrin, est calqué sur *Phèdre*, de Racine.

(2) Dès lors on vit se former en France deux partis violents, extrêmes (les *Lullistes* et les *Ramistes*), acharnés les uns contre les autres.

duit sur la scène les cris, les hurlements connus depuis sous le nom de *chant dramatique* par excellence(1), son style, nouveau pour les oreilles habituées aux chansons et aux psalmodies, commença la première réforme du goût des Français dans la musique dramatique. Ses ouvrages rendirent bientôt à l'Académie de musique son ancienne splendeur.

Voltaire, dans une pièce de vers intitulée *le Mondain*, espèce d'apologie du luxe, composée en 1736, décrit ainsi le prestige de ce théâtre à l'époque de Rameau :

Damis se rend à ce palais magique
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.
Il va siffler quelque opéra nouveau,
Ou, malgré lui, court admirer Rameau.

La partie vocale des opéras de Rameau, notamment de *Castor et Pollux*, est écrite dans un diapason si élevé, que l'exécution sans trans-

(1) Cette manière consistait à pousser avec effort des sons hors du gosier, et selon l'expression de Grimm, « de les fracasser sur les dents par un mouvement » convulsif. »

« On se moqua longtemps en Europe, de cette tradition du chant de l'Académie » de musique, dit M. Fétis, et le *urlo francese* (le hurlement français) devint pro- » verbial : on ne se doutait guère alors, qu'il deviendrait le chant universel. Déri- » vis père, bien qu'élève du Conservatoire, avait adopté ce hurlement dans toute » sa puissance. Roland, Nourrit père, Mme Branchu, Mme Hymm, et plus tard » Levasseur, commencèrent à modifier le chant de l'Opéra en y portant les tradi- » tions de l'excellente école de Garat. Toutefois, il en restait toujours quelque » chose, que rien ne pouvait faire disparaître, lorsque la puissante intervention du » génie de Rossini vint tout changer. »

(Dangers de la situation actuelle de la musique dramatique, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1845.)

Une méthode de musique du temps de Rameau donne la nomenclature suivante des différents agréments du chant alors en usage, à savoir : *Le coulé, le port de voix, le pincé, le flatté, le balancement, le tour de gosier, le passage, la diminution, la coulade, le trait, le son filé, le son enflé, le son diminué, le son glissé* et *le sanglot*. Quant à ce dernier, l'auteur a soin de nous dire que c'est un enthousiasme exprimé par une aspiration violente sortant du fond de la poitrine, et ne produisant au dehors qu'un souffle sourd et suffoqué.

position en deviendrait maintenant presque impossible, vu la marche toujours ascendante du diapason, aujourd'hui un ton plus haut qu'il ne l'était du temps de Rameau, de Händel, et même de Monsigny, Grétry, Gluck, Piccini et Sacchini (1).

Plus le diapason a monté, remarque fort justement M. Berlioz, et plus on a multiplié les notes élevées que Gluck et ses émules n'eussent osé demander à leurs ténors ou à leurs soprani dramatiques. Combien de ténors, dit-il, se sont brisé la voix sur les *ut* et les *si* naturels de poitrine! Combien de soprani ont poussé des cris d'horreur et de détresse, *au lieu de chanter,* dans une foule de passages du répertoire moderne qu'il serait trop long de citer ici. Ajoutons que la violence des situations dramatiques motivant souvent l'énergie (sinon les brutalités de l'orchestre) la sonorité excessive des instruments, en pareil cas, excite encore les chanteurs, sans qu'ils s'en doutent, à redoubler d'efforts pour se faire entendre, et à produire des hurlements qui n'ont rien d'humain.

La question du diapason a soulevé dans ces derniers temps une foule de controverses. Les écrivains qui ont spécialement traité de cette matière considèrent comme une des causes principales de son élévation progressive, le désir d'augmenter la sonorité des instruments à vent, surtout les instruments de cuivre, qui de cette manière gagnent considérablement en éclat. C'est ainsi que dans les villes à fortes garnisons, où la musique militaire domine, on adopte ordinairement un diapason très-élevé (2).

On sait que, par arrêté ministériel, en date du 25 février 1859, il a été institué en France un diapason uniforme pour tous les établissements de musique, théâtres impériaux et autres, de Paris et des départements, conservatoires, écoles, succursales et concerts publics autorisés par l'État. Ce diapason donnant le *la* adopté pour l'accord des instruments, a été fixé à 870 vibrations par seconde. L'ancien diapason de l'Opéra, le moins élevé des divers orchestres de Paris, était à 898 (3).

(1) Le diapason de quelques vieilles orgues d'église est également un ton plus bas que celui de nos jours; ces orgues n'ayant été jamais été mises en contact avec les instruments à vent des théâtres, ont conservé le diapason de l'époque ou elles furent construites.

(2) Voyez à ce sujet les observations de MM. Berlioz, Adrien de la Fage et Henri Cohen.

(3) Au moyen d'un instrument nommé *sirène,* inventé il y a quelques années, où peut compter le nombre de vibrations qu'exécute par seconde un corps sonore.

Dans toute discussion touchant la fixité et l'unité d'un diapason pour le théâtre ou le concert, le meilleur guide, comme il a été dit maintefois, sera toujours la voix humaine, le plus délicat et surtout le plus admirable des instruments.

En Belgique aucune décision n'a encore été prise touchant la fixité du diapason. M. Van Poucke, professeur de piano à Ostende, s'étant à plusieurs reprises adressé au gouvernement belge afin qu'il fit abaisser le diapason en Belgique et adoptât celui qui a été déclaré en France *diapason normal*, la question a été soumise à l'appréciation de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, et M. Fr. Fétis, nommé rapporteur, a proposé dans la séance du 9 janvier 1862, que le diapason fut maintenu et fixé à 906 vibrations par seconde pour le *la* d'accord des instruments(1).

« L'argument par lequel on avait soutenu la nécessité de l'abaissement » du diapason, dit-il dans son rapport, était l'intérêt et la conservation de » la voix des chanteurs. Beaucoup de morceaux, disait-on, qui pouvaient » se chanter autrefois avec facilité, occasionnent maintenant à ceux qui » les chantent une fatigue extrême, ou même sont devenus inexécutables. » En admettant qu'il en soit ainsi pour un certain nombre d'airs et de » duos, ce n'est pas par l'abaissement d'un quart de ton du système » tempéré qu'on procurera un soulagement sensible. Ce ne serait pas par » un quart de ton qu'il faudrait leur venir en aide dans ce cas, mais » par un demi-ton. Pour cela il n'est pas nécessaire de baisser le dia- » pason, car nos orchestres sont si bien accoutumés à la transposition, » que cette opération ne cause aucun embarras.

» Avec un diapason bas, objecte ailleurs M. Fétis, la sonorité est » sourde, les voix manquent d'éclat, aussi bien que les cordes mal ten- » dues sur les chevalets. Les cordes minces des clavecins et des anciens » pianos n'auraient pas résisté à une forte tension; mais, lorsque la » fabrication des cordes métalliques eut été perfectionnée par degrés, on » put se servir de cordes plus grosses, d'une sonorité plus intense, et » assez solides pour supporter une tension qui s'est augmentée dans des » proportions prodigieuses; par là, les pianos ont acquis un éclat qu'ils

(1) Le *la* du Conservatoire royal de Bruxelles produit 906 vibrations et celui de la musique des guides, que son chef, M. V. Bender, désire également voir maintenir, en fait 911.

» n'avaient pas auparavant ; et les facteurs, remarquant que les qualités » brillantes de leurs instruments croissaient en raison de l'élévation du » diapason, ont poussé à cette élévation par de constants efforts. Enfin » les instruments à archet, d'abord dépassés par le mouvement ascen- » sionnel des instruments à vent, se sont engagés à leur tour dans cette » même voie : on a rebarré les violons pour leur donner la résistance » nécessaire à un plus fort tirage des cordes ; par cette augmentation de » tension, les instruments ont acquis plus d'éclat, une résonnance plus » pure et une plus grande portée. »

Le rapport de M. Fétis, auquel ont adhéré les deux autres commissaires MM. C.-L. Hanssens et Daussoigne-Méhul, a été adopté par la classe et adressé à M. le Ministre de l'intérieur.

Le diapason de Paris vient d'être adopté à St-Petersbourg. A Vienne et à Berlin on a reconnu aussi que l'élévation du diapason de l'orchestre depuis le siècle passé et le désaccord qui existe sous ce rapport dans les diverses capitales de l'Europe offre de graves inconvénients qu'il est urgent de faire disparaître. En Prusse le gouvernement a fait prendre à ce sujet tous les renseignements nécessaires.

CHAPITRE XVII.

Origine de l'opéra-comique. — Troupe italienne à Paris. Guerre des bouffons. La lettre de J.-J. Rousseau. — Premiers essais d'opéras-comiques écrits par des compositeurs français et autres. — Dauvergne, Duni, Philidor. — Grétry et ses œuvres dramatiques. — Dalayrac. — Gluck. Réforme du grand-opéra. Idées de Gluck sur la musique dramatique. Son opéra Iphigénie en Aulide. — Le Pouf au sentiment *de la duchesse de Chartres. — Piccini et Sacchini. — Spontini. — Rossini, Meyerbeer, Halévy. — L'Académie de musique sous la direction de M. Devismes. — La nouvelle troupe italienne. — Les habitués de l'Académie de musique divisés en quatre partis, sous les noms de* Lullistes, Ramistes, Gluckistes *et* Piccinistes. — *Ouvrages dramatiques montés pendant la direction de M. Devismes. — École royale de chant et de déclamation établie à Paris sous la direction de Gossec. Détails historiques sur ce compositeur. Ses œuvres dramatiques. Sa messe des morts.*

Rameau régnait en souverain à l'Académie de musique, lorsqu'en 1752 une troupe de chanteurs italiens sous la direction d'un certain Bambini, de Bologne, vint à Paris représenter sur ce théâtre quelques intermèdes de Pergolèse, Rinaldo de Capua, Galuppi, Jomelli, Leo, etc. De ce moment l'opéra-comique qui n'était qu'une espèce de comédie, entremêlée de couplets, comme les vaudevilles, reçut plus de développement, et d'habiles compositeurs prirent pour type la musique théâtrale de l'Italie.

Le premier ouvrage représenté à Paris par la troupe italienne fut : *La Serva Padrona*, de Pergolèse, qui eut un succès d'enthousiasme. Elle donna ensuite *Il Giocatore*, *Il Maestro di musica*, *La finta Cameriera*, *La donna Superba*, *La Zingara* et plusieurs autres pièces. Après le départ des acteurs bouffes, ces ouvrages furent traduits en français et représentés par les acteurs de la foire St-Germain.

C'est à l'occasion de l'arrivée de la troupe italienne que les fameuses discussions connues sous le nom de *guerre des bouffons* eurent lieu entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne; les deux partis se séparèrent en deux camps, dont l'un, composé des admirateurs de Lulli et de Rameau, se plaça sous la loge du roi et fut désigné sous le nom de *Coin du roi*, et l'autre, qui s'établit sous la loge de la reine, fut appelé par conséquent *Coin de la reine*. Des multitudes d'écrits parurent à cette occasion à la tête desquels figure la lettre de J.-J. Rousseau sur *la musique française*. Cette dernière s'adressait surtout aux symphonistes de l'Académie de musique et les rendit si furieux, qu'ils brûlèrent J.-J. Rousseau en effigie. « Le corps des musiciens, disait Grimm, qui se » croit le premier orchestre du monde, et qui est seulement le premier » orchestre de Paris, parce qu'il n'y en a pas d'autre, s'est trouvé extrê- » mement offensé par les reproches d'ignorance et d'imbécilité, etc., etc. » Enfin, la cour s'étant ouvertement prononcée pour la musique française, la *guerre des bouffons* se termina par le renvoi des chanteurs ultramontains, qui partirent après le succès de *I. Viaggitori*, opéra en trois actes, représenté le 12 février 1754.

L'opéra-comique est une création éminemment française; dès le XIIIe siècle, *Le jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Hale (mentionné page 105) nous en fournit déjà un certain modèle : cette pièce, où il y a onze personnages, est divisée en scènes, et le chant, qui se compose de couplets, d'airs et d'une espèce de duos, y alterne comme dans nos opéras-comiques avec le dialogue parlé.

D'après les *Annales dramatiques*, l'opéra-comique prit naissance en 1678 : alors la troupe d'Alard et de Maurice représenta un divertissement comique en trois intermèdes intitulé : *Les forces de l'amour et de la magie*, composé bizarre de plaisanteries grossières, de mauvais dialogues, de sauts périlleux, de machines et de danses. Néanmoins, ce fut seulement en 1715, que les comédiens forains (ce spectacle n'était ouvert

que durant les foires St-Laurent et St-Germain), ayant traité avec les syndics et les directeurs de l'Académie royale de musique, donnèrent à leur spectacle le titre d'*opéra-comique*. Les pièces ordinaires étaient des sujets amusants mis en vaudevilles, mêlés de prose et accompagnés de danses et de ballets. On y représentait aussi les parodies des pièces qu'on jouait sur les théâtres de la Comédie française et de l'Académie de musique. Le Sage est de tous les auteurs, celui qui a fourni le plus grand nombre de jolies pièces à l'opéra-comique, et l'on peut dire, en ce sens, qu'il fut le fondateur de ce spectacle par le concours de monde qu'il y attira. Les comédiens français voyant le public abandonner leur théâtre pour celui de la foire, firent valoir leurs priviléges, et obtinrent que les comédiens forains ne pourraient donner que des représentations ordinaires. Ceux-ci étant réduits à ne pouvoir parler, eurent recours à l'usage des cartons, sur lesquels on imprimait en prose, ce que le jeu des acteurs ne pouvait rendre. A cet expédient on en substitua un meilleur : ce fut d'écrire des couplets sur des airs connus, que l'orchestre jouait, que des gens gagés, répandus parmi les spectateurs, chantaient et que le public accompagnait souvent en chœur, ce qui procura à ce spectacle une gaieté qui en fit longtemps le mérite. Enfin, à la sollicitation des comédiens français, l'Opéra-Comique fut supprimé ; on le vit encore reparaître en 1724 ; mais en 1745 il fut entièrement aboli : l'on ne joua plus à ce théâtre que des scènes muettes et des pantomimes. Toutefois en 1752, Monnet, ex-directeur du théâtre de Lyon et du théâtre français de Londres, obtint la permission de rétablir ce spectacle à la foire St-Germain.

On peut considérer comme les premiers opéras-comiques, écrits à l'imitation des intermèdes italiens : *les Troqueurs*, de Dauvergne, représentés en 1753 ; *Ninette à la cour, la Chercheuse d'esprit, le Peintre amoureux de son modèle*, tous les trois de Duni, et qui furent donnés de 1755 à 1757 ; *Blaise le savetier, l'Huître et le Plaideur*, de Philidor, représentés en 1759. Les ouvrages de Philidor, particulièrement *le Sorcier, le Maréchal, Tom Jones*, opéras-comiques, et *Ernelinde*, grand-opéra, marquent un progrès réel sous le rapport de l'harmonie et des effets d'instrumentation dans la musique dramatique en France.

Ce genre de l'opéra-comique, développé après eux par Monsigny, fut fixé par Grétry, qui l'emportait sur les autres compositeurs pour le génie

et la vérité dramatique; puis modifié de nouveau par Dalayrac, le chantre aux mélodies gracieuses et populaires.

Voici la liste par ordre chronologique des ouvrages dramatiques de Grétry :

1° *Le Vendémiatrice*, intermède, au théâtre d'Alberti à Rome, en 1765; 2° *Isabelle et Gertrude*, à Genève, en 1767, et à Paris, à la Comédie italienne; 3° *Le Huron*, en deux actes, 1768; 4° *Lucile*, en un acte, en 1769; 5° *Le Tableau parlant*, 1769; 6° *Silvain*, en un acte, 1770; 7° *Les deux Avares*, 1770; 8° *L'Amitié à l'épreuve*, en deux actes, 1771; 9° *Zémire et Azor*, en trois actes, 1772; 10° *L'Ami de la maison*, en trois actes, 1772; 11° *Le Magnifique*, en trois actes, 1773; 12° *La Rosière de Salency*, en quatre actes, puis en trois, en 1774; 13° *La fausse Magie*, en deux actes, 1775; 14° *Les Mariages samnites*, en trois actes, 1776; 15° *Matroco*, en quatre actes, 1778; 16° *Le Jugement de Midas*, en trois actes, 1778. (Cet ouvrage fut applaudi aux Italiens, après avoir été sifflé par les grands seigneurs sur le théâtre de Madame de Montesson; c'est à cette occasion que Voltaire envoya à l'auteur le quatrain suivant :

Nos seigneurs ont sifflé tes chants
Dont Paris a dit des merveilles;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

17° *Les Évènements imprévus*, en trois actes, 1779; 18° *Aucassin et Nicolette*, en trois actes, 1780; 19° *Thalie au nouveau Théâtre*, prologue pour l'ouverture du théâtre Favart, en 1783; 20° *Théodore et Paulin*, en trois actes, 1783, remis au théâtre la même année sous le titre de *L'Épreuve villageoise;* 21° *Richard Cœur-de-Lion*, 1784; 22° *Les Méprises par ressemblance*, en trois actes, 1786; 23° *Le comte d'Albert*, en deux actes, 1787; 24° *La suite du comte d'Albert*, en un acte, 1787; 25° *Le Prisonnier anglais*, en trois actes, 1787, remis au théâtre en 1793 sous le titre de *Clarice et Belton;* 26° *Le Rival confident*, en deux actes, 1788; 27° *Raoul Barbe-Bleue*, 1789; 28° *Pierre-le-Grand*, 1790; 29° *Guillaume Tell*, 1791; 30° *Basile, ou à trompeur, trompeur et demi*, en un acte, 1792; 31° *Les deux couvents*, en deux actes, 1792; 32° *Joseph Barra*, en un acte, 1794; 33° *Callias, ou Amour et Patrie*,

1794; 34° *Lisbeth*, en trois actes, 1797; 35° *Elisa*, en un acte, 1799; 36° au théâtre Feydeau, *Le Barbier de Village*, en un acte, 1797; 37° à l'Académie de musique, *Céphale et Proscris*, en trois actes, 1773; 38° *Les trois âges de l'Opéra*, prologue dramatique, en 1778; 39° *Andromaque*, en trois actes, 1780; 40° *Emilie*, en un acte, 1781; 41° *La double Épreuve, ou Colinette à la cour*, en trois actes, 1782; 42° *La Caravane du Caire*, en trois actes, 1783; 43° *Panurge dans l'île des Lanternes*, 1785; 44° *Amphitrion*, en trois actes, 1788; 45° *Aspasie*, en trois actes, 1789; 46° *Denys le Tyran, maître d'école à Corinthe*, en trois actes, 1794; 47° *Anacréon chez Polycrate*, 1797; 48° *Le Casque et les Colombes*, en un acte, 1801; 49° *Delphis et Mosca*, en trois actes, 1803.

Dalayrac, cet autre soutien de l'opéra-comique, naquit à Muret, en Languedoc, le 13 juin 1753. Il débuta dans la carrière théâtrale, en écrivant la musique de deux opéras-comiques : *Le petit souper* et *Le cavalier à la mode*, qui furent représentés avec succès à la cour en 1781. Dans l'espace de vingt-six ans, les travaux de ce compositeur se sont élevés au nombre de cinquante-six opéras-comiques, dont le dernier, intitulé *le Poète et le Musicien*, date de 1809.

Entretemps, Gluck, suivi de ses illustres émules Piccini et Sacchini (1), régénéra complètement le grand-opéra, dont le style, encore agrandi par Spontini (2), a été porté de nos jours jusqu'au sublime, par Rossini, Meyerbeer et Halévy, dans *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable*, *les Huguenots* et *la Juive*.

Christophe Gluck est né à Weidenzwang, près de Neumarkt, dans le haut Palatinat bavarois, en 1714. *Iphigénie en Aulide*, son premier opéra, composé pour la scène française, parut à l'Académie de musique le 19 avril 1774.

Voici ce que rapporte à ce sujet un journal de l'époque :

» Ce n'était pas assez d'avoir créé une musique dramatique, il fallait » des acteurs, des chanteurs, des symphonistes. Gluck trouva un orches- » tre qui ne voyait guère que des *ut* et des *ré*, des noires et des croches;

(1) En 1778, Piccini débuta à l'Académie de musique par son opéra *Roland*, et Sacchini en 1783 par celui de *Renaud*, après avoir obtenu déjà de brillants succès à la Comédie italienne avec deux ouvrages traduits : *La Colonie* et *L'Olymphiade*.

(2) *La Vestale*, le chef d'œuvre de Spontini, fut représentée à l'Opéra le 15 décembre 1807; cet ouvrage eut pendant plus de trente ans un succès de vogue universel.

» des assortiments de mannequins qu'on appelait des chœurs; des » acteurs dont les uns étaient aussi inanimés que la musique qu'il chan- » taient, tandis que les autres s'efforçaient de réchauffer à force de bras » et de poumons, une triste et lourde psalmodie, ou de froides chansons. » Prométhée secoua son flambeau, et les statues s'animèrent. Les instru- » ments de l'orchestre devinrent des voix sensibles qui rendirent des sons » touchants ou terribles qui s'unissaient toujours à l'action pour en for- » tifier ou multiplier les effets. Les acteurs apprirent qu'une musique » tout à la fois parlante et expressive n'avait besoin que d'être bien » sentie pour entraîner une action forte et vraie. Les figurants des » chœurs mis en mouvement furent étonnés de se trouver des acteurs, et » les acteurs furent encore plus étonnés de n'être plus rien sur un théâtre » où ils étaient accoutumés d'être presque tout.

» L'effet de ce spectacle fut extraordinaire, on vit pour la première fois » une tragédie en musique, écoutée d'un bout à l'autre avec une atten- » tion continuée et un intérêt toujours croissant, faisant verser des » larmes jusque dans les coulisses, et excitant dans toute la salle des » cris d'admiration. Les représentations multipliées avec un excès qui » semblait provoquer la satiété, ne firent qu'augmenter la foule, l'émo- » tion, l'enthousiasme (1). »

Pour bien connaître les idées de Gluck sur la musique dramatique, et le plan qu'il a suivi dans ses ouvrages, voyez les deux épitres dédicatoires mises en têtes de ses partitions italiennes *Alceste*, et *Pâris et Helène :*

« Lorsque j'entrepris, dit-il, de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*,

(1) L'admiration pour *Iphigénie en Aulide* fut telle parmi les personnes du plus haut rang, qu'après la seconde représentation la duchesse de Chartres fit placer le simulacre de cet ouvrage dans sa gigantesque coiffure appelée *le Pouf au sentiment*, et dont les mémoires contemporains nous donnent la description suivante :

On appelait cette coiffure *Pouf* à raison de la confusion d'objets qu'elle pouvait contenir. On y ajoutait *au sentiment*, parce que chacun de ces objets représentait une affection particulière. On voyait au fond du *Pouf* de la duchesse de Chartres une femme assise sur un fauteuil, en tenant un nourrisson dans ses bras : c'était le duc de Valois et sa nourrice. A la droite un perroquet, oiseau précieux chéri de la princesse, béquetait une cérise. A gauche était un petit nègre, portrait d'Almanzor qu'elle aimait beaucoup. Cet Africain soutenait un pupitre sur lequel brillait un livre admirablement relié, portant ce titre en lettres d'or : *Iphigénie en Aulide*. Le reste de sa coiffure était couronné de médaillons enchassés dans des nœuds de rubans, et renfermant des touffes de cheveux du duc de Chartres, son mari, du duc de Penthièvre, son frère, du duc d'Orléans, son beau-père, etc.

» je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des » chanteurs, et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau des » spectacles, avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je cherchai » à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie » pour fortifier l'expression et l'intérêt des situations, sans interrompre » l'action, et la refroidir par des ornements superflus; je crus que la » musique devait ajouter à la poésie, ce qu'ajoute à un dessin correct et » et bien composé, la vivacité des couleurs et l'accord heureux des » lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer » les contours; je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur » dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse » ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle » favorable; soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle » voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donna le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue, etc.

» On a cherché longtemps pourquoi Mlle Arnould ne brillait pas dans » les opéras de Gluck, disait un feuilletoniste, partisan de l'ancienne » psalmodie, c'est justement parce qu'elle est bonne actrice. C'est parce » que, dans la bonne et véritable musique nationale elle pouvait à son » gré abréger ou prolonger les sons de sa voix, suivant que sa manière » de sentir l'exigeait, ou même, suivant qu'elle était plus ou moins fatiguée. Mais aujourd'hui qu'il s'agit de s'assujetir à la mesure comme un » simple coryphée, qu'a-t-on besoin de son talent? Il devient superflu. »

En 1757, la ville de Paris avait confié la direction de l'Académie de musique à Rebel et Francœur; Berton et Trial succédèrent à ces deux derniers en 1767, et l'année suivante on leur associa Dauvergne et Joliveau. A dater de cette époque jusqu'en 1808, ce spectacle fut dirigé alternativement par Rebel, Devismes, Bonnet et Picard. Ce fut particulièrement Devismes, qui déploya le plus d'activité dans ses fonctions; nommé directeur en 1778, il donna dans la même année *Thésée*, de Lulli; *Castor et Polux* et *Pigmalion*, de Rameau; *Ernelinde*, de Philidor; *Armide*, *Iphigénie* et *Orphée*, de Gluck; *Roland*, de Piccini.

Grétry fut chargé de composer la musique d'un ouvrage intitulé : *Les trois âges de l'opéra*, par allusion aux diverses transformations qui s'étaient opérées dans la musique théâtrale en France; Devismes en

même temps fit venir une troupe italienne, qui joua alternativement avec l'opéra français, et représenta quelques ouvrages d'Anfossi, Piccini, Paisiello et d'autres compositeurs en vogue d'Italie.

La troupe italienne fit son début à l'Académie de musique le 12 juin 1778, par *Le finte Gemelle*, de Piccini.

Les habitués de ce théâtre étaient alors divisés en quatre partis, dont le goût et les prétentions étaient différents, savoir : les partisans de Lulli, de Rameau, de Gluck et de Piccini, désignés sous les noms de *Lullistes*, *Ramistes*, *Gluckistes* et de *Piccinistes*. Michel-le-Blond, surnommé l'*Abbé*, a publié, en 1781, la collection des pièces qui ont paru sur la dispute des deux derniers, sous le titre de *Mémoire pour servir à l'histoire de la révolution opérée par le chevalier Gluck*. Les chefs des Gluckistes étaient Suard, sous le pseudonyme de *Vauginard*, et l'abbé Arnaud; du côté des Piccinistes on comptait Marmontel, La Harpe, Ginguené et d'Alembert.

En 1784, une école royale de chant et de déclamation (première origine du Conservatoire) fut établie par le baron de Breteuil aux Menus-plaisirs sous la direction de Gossec, qui en avait conçu le plan; dans cette école d'où sortirent d'excellents sujets pour les théâtres de Paris et de la province, Gossec enseignait l'harmonie et le contrepoint, et comptait au nombre de ses élèves, Catel, l'auteur de *L'Auberge de Bagnères* et du *Traité d'harmonie*.

François-Joseph Gossec naquit à Vergnies, village du Hainaut, en 1733, et fit ses études musicales à la collégiale d'Anvers, sous la direction de Blavier, de Liége, compositeur qui avait obtenu au concours la place de maître-de-chapelle de cette église. En 1751 Gossec vint s'établir à Paris. Musicien de grand mérite, par ses compositions instrumentales et religieuses, il s'est mis au rang des compositeurs dramatiques les plus distingués de l'école française.

Voici la liste de ses ouvrages dramatiques, intermèdes, etc. :

A l'Académie de musique, 1773, *Sabinus*, en trois actes; 1775, *Alexis et Daphné*, en un acte; *Philémon et Baucis*, en un acte; 1776, *Hylas et Sylvie*, en un acte; 1782, *Thésée*, de Quinault, remis en musique, en trois actes; 1791, *Le camp du Grand Pré*, opéra républicain, paroles de Chénier; *Offrande à la Liberté*, intermède de Gardel; c'est la *Marseillaise* en action. Telle est l'analyse de ce curieux ouvrage : Une foule

de guerriers, de femmes et d'enfants accouraient à l'appel des trompettes; on se préparait au combat, on préludait à la victoire par des danses; des groupes variés et d'un effet pittoresque se formaient après chaque couplet; *Amour sacré de la patrie*, le dernier de l'hymne, était chanté lentement, à demi-voix, comme une prière : acteurs, spectateurs, tout le monde était à genoux, sur le théâtre comme dans la salle devant la *Liberté*, représentée par Mlle Maillard et placée au sommet d'une petite montagne ajustée avec art. Les voix et l'orchestre s'arrêtaient, expiraient en arrivant au dernier point d'orgue, suivi d'un long silence. On entendait alors les trompettes appeler les défenseurs de la patrie; on sonnait le tocsin; vingt tambours battaient la générale; le canon retentissait au loin, les acteurs se levaient les armes hautes, une foule immense se précipitait sur la scène portant des hâches, des piques, des flambeaux, et tous attaquaient en chœur le vigoureux refrain : *Aux armes citoyens*. 1796, *La reprise de Toulon*. A la Comédie Italienne : 1764, *Le faux Lord*, en un acte; 1766, *Les Pêcheurs*, en un acte; 1767, *Toinon et Toinette*, en un acte; *Le double Déguisement*, en un acte.

Parmi les compositions religieuses de Gossec, sa *Messe des morts* est considerée comme l'œuvre la plus remarquable; elle fut exécutée pour la première fois à Paris en 1762, par un orchestre de 200 musiciens. Dans les strophes *Tuba mirum* et *Mors stupebit*, on fut réellement effrayé de l'effet terrible et sinistre de trois trombones, joints à quatre cors, quatre clarinettes, quatre trompettes et huit bassons, annonçant le Jugement dernier.

M. Pierre Hedouin, de Boulogne, amateur distingué, a publié une notice sur Gossec, sous le titre : *Gossec, sa vie et ses ouvrages*, Valenciennes, 1852.

CHAPITRE XVIII.

I.

Cherubini en France. Son influence sur la musique dramatique. — La musique religieuse de Cherubini. Le nouveau genre introduit par Cherubini continué avec diverses modifications par les compositeurs français, ses contemporains et successeurs. — Auber et Hérold, créateurs du style d'opéra-comique actuel.

En 1788, l'illustre Cherubini, ayant déjà fait représenter avec succès plusieurs ouvrages dramatiques à Florence, à Livourne, à Rome, à Mantoue, à Milan et à Londres, où il eut le titre de compositeur du théâtre du roi, fit connaître à Paris à l'Académie de musique son premier opéra français, intitulé *Démophon*. A cette pièce succédèrent *Lodoïska*, *Elisa ou le Mont St-Bernard*, *l'Hôtellerie Portugaise*, *les Deux Journées*, opéras-comiques. Ces œuvres, par l'élévation et l'énergie de leur style, la nouveauté des savantes combinaisons instrumentales firent une véritable révolution dans la musique dramatique en France, et furent pour ainsi dire le prélude d'une certaine fusion opérée plus tard entre les trois styles des écoles italienne, française et allemande, qui jusqu'alors avaient montré un caractère fort tranché.

Ce mouvement de fusion commencé en France par Cherubini, fut essayé en Italie sans succès au commencement du XIXe siècle, par Simon Mayer et Paër, qui, à la suite d'un long séjour en Allemagne, s'attachèrent spécialement à écrire dans le style de ce pays, et particulièrement dans celui de Mozart.

Le nouveau genre introduit par Cherubini, fut continué avec diverses modifications par Méhul, Lesueur, Catel, Berton, Boïeldieu et autres. Dans la suite, Auber et Hérold, après avoir subi plus ou moins l'influence du génie de Rossini et de Weber, ont jeté à leur tour les bases d'une école, devenue maintenant le type et le modèle du style d'opéra-comique de nos jours.

Dans la musique sacrée, Cherubini est aussi le créateur d'un genre où l'expression dramatique et la richesse des effets d'instrumentation s'unissent aux beautés sévères du contrepoint et de la fugue. C'est dans ce système que furent conçues ses admirables messes solennelles, son *Requiem*, des motets et beaucoup d'autres productions religieuses.

Le nombre des compositions inédites de Cherubini, y compris les 43 morceaux écrits pour le théâtre italien dirigé par Viotti, s'élève à 130(1).

Le catalogue de ses œuvres a été publié par M. Bottée de Toulmon, sous ce titre : *Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M.-L.-C.-Z.-S. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, directeur du Conservatoire de musique, etc., etc.* Paris, 1843.

(1) Dans les ouvrages représentés par la troupe italienne, Cherubini intercala des morceaux de sa composition, qui excitèrent l'admiration générale.

II.

La fameuse compagnie italienne à Paris, appelée Troupe de Monsieur. *Son heureuse influence sur le goût musical en France. — Ouverture du théâtre Feydeau. Ouvrages représentés sur ce théâtre depuis* 1791 *jusqu'à sa réunion avec le théâtre Favart.*

Vers 1789, les fameux bouffons ou bouffes italiens, connus sous le nom de *Troupe de Monsieur*, débutèrent au théâtre des Tuileries, sous la direction de Viotti, qui s'adjoignit Cherubini pour tout ce qui concernait la partie musicale. Mais lorsqu'en 1790 la cour revint de Versailles, la compagnie italienne dut se réfugier à la foire St-Germain, en attendant l'achèvement de la salle Feydeau.

L'impossibilité où l'on se trouvait de rester longtemps dans la misérable salle de la foire St-Germain, engagea Viotti à s'associer avec Feydeau-Le Brou, intendant de plusieurs provinces de France, pour la construction d'un théâtre auquel celui-ci donna son nom. On réunit alors dans cette salle l'opéra italien et l'opéra-comique français : l'ouverture en eut lieu au commencement de 1791 par les *Nozzi di Dorina*.

C'est là que furent exécutés les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Gulielmi, de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti. Dans cette troupe brillaient les ténors Mandini et Viganoni, l'excellent bouffe Raffanelli, MM^mes^ Morichelli, Riccoboni et Banti; tous ces chanteurs célèbres exercèrent un grand empire sur l'esprit musical du temps, et charmèrent les amateurs d'élite jusqu'en 1792, alors que les terribles évènements politiques les obligèrent à s'éloigner de France.

Garat, le chanteur le plus extraordinaire qu'ait eu la France, Martin, Elleviou, MM^lles^ Rolando et Rosine, se formèrent à l'école de ces grands artistes.

A partir de l'ouverture du théâtre Feydeau jusqu'à sa réunion en 1801 avec le théâtre Favart, environ 216 ouvrages y furent donnés, dont 38 ou 40 opéras italiens ou pièces traduites, 50 comédies et dra-

mes. Pendant ces dix années, Dalayrac seul y fit jouer plus de 25 opéras-comiques, Gavaux 17, Solié 11, Méhul 10, Devienne 10, Bruni 9, Janin 9, Grétry 8, Berton 8, Cherubini 8, Kreutzer 8, Boïeldieu 7, Plantade 6, Persuis 5, Lesueur 4, Tarchi 4, Champein 3. Dans cet espace de temps le théâtre de l'Opéra ne compte que trois ou quatre ouvrages de mérite, par Gossec, Grétry et Méhul.

L'année de l'ouverture du théâtre Feydeau, l'Académie royale de musique changea son titre contre celui d'Opéra.

CHAPITRE XIX.

Organisation du Conservatoire de Paris. — De la nécessité de soigner l'éducation intellectuelle des élèves dans les Conservatoires.

Le nom de Conservatoire a été donné aux grandes écoles de musique, parce qu'elles sont destinées à propager cet art et à le *conserver* dans toute sa pureté.

En 1795, la Convention, par une loi du 16 thermidor, décréta l'institution du Conservatoire de musique de Paris. Gossec, Cherubini, Méhul, nommés inspecteurs, en formèrent le comité et y enseignèrent la composition. Catel, Berton et Rey y furent appelés comme professeurs d'harmonie; M. Sarette, amateur distingué, doué du sentiment de l'art, reçut du gouvernement le titre de commissaire, chargé de l'organisation de la nouvelle école. Nommé directeur de cet établissement l'année suivante, il confia l'enseignement du chant et de la partie instrumentale aux artistes les plus renommés, et par ses soins, le Conservatoire devint en peu de temps une des premières institutions musicales de l'Europe.

C'est à la suite du rapport fait par le célèbre poète Marie-Joseph Chénier (1), le 10 thermidor, an III, au nom des comités des finances et de

(1) Voici un passage de ce document curieux :

« Citoyens représentants, peut-être était-il courageux de venir plaider à cette » tribune la cause des arts consolateurs de la vie, quand l'ignorance orgueilleuse » et cruelle ne pouvant dominer que par des moyens tyranniques, étouffait les

l'instruction publique, sur la nécessité d'organiser cet établissement, que la Convention décréta l'institution du Conservatoire de France. La loi du 16 thermidor fixa le nombre des professeurs à cent quinze, parmi lesquels se trouvaient douze professeurs de clarinette, chargés du soin de former des musiciens pour les armées de la République[1]. Le nombre des élèves fut fixé à six cents, et la dépense de l'établissement à 240,000 francs par an. Cette somme fut réduite en 1802 à 100,000 francs et le nombre des professeurs et des élèves subit alors une diminution.

Les villes de Toulouse, Marseille, Lille et Metz possèdent des écoles de musique, succursales du Conservatoire de Paris.

« Un Conservatoire complet et jaloux de conserver la tradition des » faits intéressants, des œuvres remarquables que nous a légués le passé » et des diverses révolutions de l'art, dit M. Berlioz, devrait avoir une » *chaire de l'histoire de la musique*, qui maintiendrait dans l'école la » connaissance raisonnée des productions de nos devanciers, non seule- » ment par un enseignement verbal et écrit, mais par des exécutions » démonstratives, fidèles et soignées des belles œuvres dont il s'agirait » de perpétuer le souvenir. On ne verrait pas alors des élèves, même

» lumières, proscrivait les talents et traitait d'objet frivole tout ce qui pouvait » adoucir les mœurs d'un peuple qu'on voulait rendre esclave et soumis en com- » mençant par le rendre despote féroce. Aujourd'hui que la mémoire de ces » dominateurs impies est livrée à l'opprobre; quand nous venons de célébrer ce » 9 thermidor, qui a brisé les échafauds dressés par le despotisme anarchique; » quand des fêtes glorieuses, civiques, rappellent au souvenir de tous les républi- » cains deux mémorables époques, celle de la chûte du trône et celle du Décem- » virat, c'est un devoir doux à remplir que de proposer à la Convention Nationale, » amie de la République et des arts, l'organisation définitive d'un établissement » que les arts chérissent, et qui a bien mérité de la patrie. »

(1) Dans les armées de la République, organisées en 1792 et jusqu'en 1800, les corps de musique des régiments français n'eurent que dix-huit musiciens, à savoir : une flûte tierce, 6 clarinettes, 3 bassons, un serpent, un trombone-basse, 2 cors, 2 trompettes, un cimbalier, une grosse caisse.

La musique des grenadiers de la garde de Napoléon Ier, était composée de 12 clarinettes, non compris le chef, 2 hautbois, 4 cors, 2 trompettes, 4 bassons, une petite flûte, 2 flûtes tierces, 4 serpents, 4 trombones, dont 2 basses, triangle, cymbales, chapeau chinois, caisse roulante et grosse caisse. M. Blasius en était le chef, et plus tard M. Gebauer aîné lui succéda dans ces fonctions.

Lors de l'organisation des musiques régimentaires de la garde de Napoléon III, le nouveau système d'instrumention inventé par notre compatriote, M. Adolphe Sax, a été adopté en France.

» de mérite, demeurer, à l'égard des plus magnifiques productions des » grands maîtres encore existants, ignorants comme des Hottentots, et » le goût des musiciens, ainsi éclairé, serait tout autre, et leurs idées » deviendraient plus grandes, plus élevées qu'elles ne le sont, et nous » compterions dans la pratique de la musique plus d'artistes que » d'artisans. »

A part les justes observations de M. Berlioz, un autre point important, digne de fixer l'attention d'un Conservatoire, est l'éducation intellectuelle des élèves, entièrement négligée dans la plupart de ces établissements; tandis qu'on pourrait, à l'exemple de ce qui se pratique dans les Conservatoires d'Allemagne, faire marcher de pair les notions historiques, artistiques et littéraires avec les études musicales. Le professeur chargé de l'enseignement littéraire s'occuperait d'abord à former le goût des jeunes musiciens et leur inspirer le sentiment du beau, en consacrant une partie de la leçon à la lecture à haute voix de pièces de poésie, choisies dans les chefs-d'œuvre classiques. Sacchini, l'auteur d'*OEdipe à Colonne*, portait toujours sur lui un volume des œuvres de Racine, dont il lisait ordinairement quelque fragment pour s'inspirer à composer. Mozart se préparait souvent au travail de la composition par un chapitre d'Homère, du Dante ou de Pétrarque, ses auteurs favoris. « La lecture des poètes, observe » M. Baron (*Manuel abrégé de Rhétorique*), est excellente pour préparer à » écrire, pour mettre en train en quelque sorte; j'ai toujours remarqué » qu'un beau morceau de poésie, lu avant de composer, et tout haut, » s'il est possible, éveille l'imagination, échauffe le cœur, transporte » dans les régions de l'idéal. C'est ainsi que le sculpteur Bouchardon » s'inspirait à la lecture d'Homère. »

Au Conservatoire institué à Cologne en 1850 par la municipalité de cette ville, il y a, indépendamment des études littéraires et de l'histoire de la musique appliquée à l'enseignement, un cours spécial destiné à l'analyse des compositions musicales les plus renommées, anciennes et modernes.

CHAPITRE XX.

I.

La musique instrumentale en France. — La symphonie.

Le célèbre Méhul est, je suppose, le premier musicien français qui ait composé des symphonies sur le modèle de celles de Haydn et de Mozart. Longtemps après lui, MM. Rousselot et le comte de Sayve firent à leur tour des tentatives en ce genre; ensuite M. Onslow, déjà renommé pour ses quintettes, MM. Félicien David et Georges Kastner, compositeurs des plus distingués; M. Elwaert, Mme Farenc, MM. Théodore Gouvy et Ferdinand Lavaine, ont par des productions semblables, ainsi que par leur musique instrumentale de chambre, mérité à juste titre l'estime des hommes compétents.

II.

La symphonie dramatique, descriptive et fantastique, avec chœurs, solos de chant, récitatifs et discours.

M. Hector Berlioz est le créateur de cette sorte de symphonie; ses ouvrages composés dans ce système, sont les suivants : 1° *Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties (Paris, 1829); 2° *Le retour à la vie*, monologue (mélange de musique et de discours), avec solos de chant, chœur et orchestre, suite de la symphonie fantastique; 3° la symphonie d'*Harold en Italie* (1834); 4° *Romeo et Juliette*, symphonie avec chœurs et solos de chant (1839); 5° la *symphonie funèbre et triomphale*, pour harmonie militaire, avec un second orchestre (ad libitum), exécutée pour l'inauguration de la colonne de juillet à la Bastille. Au nombre des autres novateurs de cette catégorie figure aussi M. Félicien David avec son ode-symphonie *le Désert*, qui eut à son apparition un succès d'enthousiasme; M. Georges Kastner, par deux productions très-originales : *Les cris de Paris*, symphonie humoristique, avec solos de chant et chœur, et *La Saint Julien des Ménétriers*, symphonie-cantate écrite sur un poème de M. Edouard Thierry; M. Elwaert, qui a composé une symphonie chorale dramatique *Ruth et Booz*, dans laquelle les effets de l'instrumentation sont rendus par le seul emploi des voix; M. Douai, à qui l'on doit une symphonie fantastique : *la Chasse royale* (vision de Henri IV), légende de la forêt de Fontainebleau, en deux parties, pour orchestre, chœur et voix principale; M. Lacombe, auteur de la symphonie dramatique *Manfred*, en quatre parties, avec solos et chœurs, et de celle qui a pour titre *Arva ou les Hongrois;* M. Ernest Reyer, connu par une symphonie descriptive en cinq tableaux, intitulée *Selam*, paroles de M. Théophile Gauthier.

III.

Réforme opérée dans la musique dramatique en Italie par Rossini. Moyens d'effets nouveaux trouvés par lui dans l'orchestration. Imitateurs du style de Rossini. Influence de ce célèbre compositeur sur la musique dramatique en Europe. — Rossini en France. Première apparition de ses opéras en Allemagne. — OEuvres de Rossini. Son Stabat Mater. *— Bellini et Verdi. Manière de ces deux compositeurs.*

Après la mort de Guglielmi, de Cimarosa et pendant la vieillesse de Paisiello, quelques compositeurs procèdant de la manière de ces illustres maîtres occupaient la scène depuis un certain temps, lorsque Rossini parut et transforma complètement les formes traditionnelles adoptées par ses prédécesseurs.

Joachim Rossini naquit à Pesaro, petite ville de l'État de l'Église, le 29 février 1792.

Peu d'hommes, remarque M. Fr. Fétis, ont trouvé autant de moyens d'effets nouveaux que Rossini. En transportant dans les instruments à vent, et particulièrement dans les instruments de cuivre, les systèmes d'accompagnement jusqu'alors destinés aux instruments à archet, il a changé la physionomie de l'orchestre. Une foule de choses neuves résultèrent de ces combinaisons.

Ses premiers essais dramatiques passèrent d'abord inaperçus; mais après le succès éclatant de *Tancrède*, à Venise, en 1813, il ne connut plus de rival dans son pays, et finit par exercer une grande influence sur toute la musique théâtrale de son temps.

Le premier ouvrage de Rossini, écrit pendant son séjour en France, fut *Il viaggio à Reims*, opéra de circonstance, représenté en 1825 sur le Théâtre Italien de Paris, à l'occasion du sacre de Charles X.

Deux ans auparavant, une troupe italienne, composée des célèbres chanteurs Lablache, Donzelli, Rubini, MM^mes^ Mainville Fodor, Sontag et Unzer, était arrivée dans la capitale de l'Autriche. « Au premier sol-
» fége italien qui retentit sous les voûtes du théâtre, s'écrie Schindler, le
» congé de l'opéra national était signé; le torrent emporta tout, et per-

» sonne ne se demandait où l'on allait : en paradis ou en enfer; car les » roulades rossiniennes avaient enivré, ensorcellé tout le monde. »

En 1826, Rossini arrangea son *Maometto* pour la scène de l'Académie de musique, et le fit jouer sous le titre du *Siége de Corinthe* (1). Cet opéra fut suivi de *Moïse*, du *Comte Ory* et quelques temps après (1829) de *Guillaume Tell*, œuvre sublime, considérée comme l'ouvrage le plus complet qu'on ait écrit depuis le *Don Juan* de Mozart. Après *Guillaume Tell*, l'illustre maître prit la résolution irrévocable de ne plus écrire pour la scène : « Un succès de plus, disait-il, n'ajouterait rien à ma renom- » mée, une chute pourrait y porter atteinte; je n'ai pas besoin de l'un, » et ne veux pas m'exposer à l'autre. »

Dans une lettre de Rossini, adressée en 1854 au comte de Fay, gentilhomme hongrois, on trouve à ce sujet les réflexions suivantes (2) :

« Jeune homme à peine mûr, j'ai commencé à composer, et plus tôt » qu'on ne s'y attendait, j'ai déposé ma plume.

» Ainsi vont les choses de ce monde; qui a commencé de bonne heure, » doit, d'après les lois de la nature, finir de bonne heure. D'ailleurs, » j'ai pris en considération les temps actuels, où des prodiges, pour » ne pas dire des horreurs, pèsent sur l'art, et obscurcissent le but » des études les plus sérieuses; aussi, tout homme de bons sens trou- » vera facilement convenable que je me sois imposé le silence, d'une » part pour ne pas être obligé de céder au courant de l'art moderne, » d'autre part pour donner le bon exemple. De cette manière, l'art » retenu dans ses limites, pourra profiter à l'humanité, sans dégénérer » en efforts contre nature, pour arriver à l'impossible, procédé par lequel » il souille le véritable esprit esthétique en protégeant la frivolité. »

Voici la liste complète et chronologique des opéras de Rossini, composés en Italie :

1° *La Cambiale di Matrimonio*, 1810; 2° *L'Equivoco Stravagante*, 1811; 3° *Demetrio e Polibio*, 1812; 4° *Ingano Felice*, id.; 5° *Ciro in Babilonia*, id.; 6° *La Scala di Seta*, id.; 7° *Pietra di Paragina*, id.; 8° *L'Occasione fa il ladro*, id.; 9° *Il Figlio per azzardo*, 1813; 10° *Tancredi*, id.; 11° *L'Italiana in Algeri*, id.; 12° *L'Aureliano in*

(1) A la même époque, Rossini fut nommé par Charles X inspecteur-général de la musique en France, et intendant-général de la musique du roi.

(2) Cette lettre est écrite en latin.

Palmira, 1814; 13° *Il Turco in Italia*, id.; 14° *Elisabetta*, 1815; 15° *Torwaldo e Dorliska*, 1816; 16° *Il Barbiere di Seviglia*, id.; 17° *La Gazetta*, id.; 18° *Otello*, id.; 19° *Cenerentola*, 1817; 20° *La Gazza Ladra*, id.; 21° *Armida*, id.; 22° *Adelaïde de Borgogna*, 1818; 23° *Mose*, id.; 24° *Ricciardo e Zoraide*, id.; 25° *Ermione*, 1819; 26° *Eduardo e Cristina*, id.; 27° *La Dona del Lago*, id.; 28° *Bianca e Faliero*, 1820; 29° *Maometto II*, id.; 30° *Matilda di Sabran*, 1821; 31° *Zelmira*, 1822; 32° *Semiramide*, 1823.

Rossini a composé aussi plusieurs cantates, un recueil de douze mélodies à une ou deux voix, sous le titre : *Soirées musicales*, et un *Stabat Mater dolorosa*.

Le poète Méry, en parlant de cette dernière composition, a dit avec cette élégance de langage qui lui est propre :

« De même que Corrège, le peintre des amours, a peint la Cène de » l'Annonciade de Gênes, Rossini a écrit son *Stabat*, immortel comme » le souverain du Calvaire. Par un coup de génie, digne de lui seul, » Rossini n'a pas confié à l'ennui et aux basses le soin de psalmodier » la plainte de la Mère des Douleurs ; Rossini a chanté dans ce *Stabat* » les grâces de la rédemption, les joies de l'espérance, les rayonnements » de la porte du ciel, ouverte par le sang du Golgotha ; il a fait flotter » sur cette page de désolation toutes les fleurs du jardin céleste, toutes » les guirlandes de Sârons, toutes les perspectives de la Terre promise ; » il s'est souvenu du mot si chrétien d'Augustin : La mort, c'est la vie ! » *Mors viva ;* il a écrit sa divine élégie dans ce *Campo sancto* de Pise, » où les tombes se baignent dans l'azur, se couronnent de lis et rient au » soleil. »

Rossini compte au nombre de ses imitateurs : Paccini, Carafa, Mercadante, Generali dans ses derniers ouvrages, et Donizetti dans la plupart de ses opéras composés antérieurement à celui d'*Anna Bolena*. Après eux, Bellini au génie mélodieux, mais peu expérimenté dans l'art d'écrire, introduisit en Italie l'usage de ce qu'on appelle le *chant déclamé*. Il fit le premier essai de son système en 1827 dans *Il Pirata* et l'année suivante dans *La Straniera ;* ces pièces eurent un succès des plus éclatants, et les autres compositeurs italiens modifièrent bientôt leur style pour se rapprocher de celui du jeune maëstro de Catane (1). Ce

(1) Vincent Bellini naquit en cette ville de la Sicile, le 3 novembre 1802.

fut sous cette influence, que Donizetti écrivit *Anna Bolena*, *Lucrecia Borgia*, *Elisabeth à Kenilworth*, *Esula di Roma* et même *Lucia di Lammermor*, une des productions les plus mélodieuses de l'époque, représentée pour la première fois à Naples en 1835.

Chez Verdi, l'idole actuelle du public italien, le chant déclamé introduit par Bellini et le bruit d'une instrumentation lourde sont poussés à l'excès; néanmoins les ouvrages de ce compositeur, notamment *Il Trovatore* (*le Trouvère*), renferment des mélodies à l'expression émouvante, des ensembles vigoureux d'un puissant effet sur les masses, mais insuffisants au point de vue de l'art et de l'invention pour exciter l'enthousiasme des connaisseurs.

M. Verdi est né dans les environs de Milan; le premier ouvrage dramatique qui l'a fait connaître est *Nabuchodonosor*, appelé *Nabucco* en Italie, et qui fut représenté en 1842 au théâtre de la Scala à Milan.

CHAPITRE XXI.

ALLEMAGNE.

Fondateurs de l'école allemande. — Musique dramatique. Notice sur les premiers compositeurs allemands qui se sont illustrés dans ce genre. — Händel. Ses opéras et ses oratorios. Liste de ses œuvres. Les biographes de Händel. — Compositeurs qui ont écrit pour la scène en Allemagne dans le cours du XVIIIe siècle. — Mozart. Transformation complète de la musique dramatique en Allemagne. — Don Juan. *Quelques particularités historiques concernant cette œuvre sublime. — Lettre de Haydn. — Liste des ouvrages de Mozart. Musique retouchée par lui. — Les biographes de Mozart.*

On considère Paul Hofhaimer, Henri Isaak, Henri Finck, Louis Senfel, Etienne Mahu, Thomas Stolzer et Benoît d'Appenzel, habiles musiciens des XVe et XVIe siècles, comme les fondateurs de l'ancienne école allemande; les productions de la plupart d'entre-eux consistent en mélodies chorales, chants allemands, français, flamands et latins à plusieurs voix, et des musiques d'église. Au commencement du XVIIe siècle, l'école allemande, sous le rapport de l'harmonie, fut consolidée par Adam Gumpelzhaimer, Chrétien Erbach, Jean-Léon Hasler, élève de Jean Gabrieli, de Venise; Martin Rothe, Melchior Franck, Jérôme et Michel Prætorius

(Schulz), compositeurs d'un talent remarquable, et dont un grand nombre d'ouvrages ont été publiés. Parmi les compositions de Michel Prætorius on remarque entre autre celle intitulée : *Polyhymnia III panegyrica*, c'est-à-dire, chants de paix et de joie pour les concerts à 1, 2, 3, jusqu'à 24 voix, pour 2, 3, 4, 5 et 6 chœurs, avec trompettes et basse continue pour l'orgue (Francfort et Leipzig, 1602), et puis un *Te Deum* à 16 voix (Hambourg, 1613).

L'origine du drame-lyrique en Allemagne date aussi du XVIIe siècle. En 1627, Henri Schutz, dont le nom est *Sagitarius* (archet), élève de Jean Gabrieli, de Venise, mit en musique *Daphné*, de Rinuccini, traduction allemande du célèbre poète Opitz; cette pièce fut représentée à la cour de Dresde, aux noces de la sœur de l'électeur de Saxe, Georges Ier, avec le landgrave de Hesse(1).

Il n'est plus question alors d'ouvrages lyriques nationaux dans l'histoire du théâtre allemand avant 1670 : cette année, la nouvelle salle de spectacle de Hambourg fut inaugurée par un opéra biblique (sorte de *mystère*) du poète Richter, musique de Theile, élève de Schutz; en même temps, d'autres musiciens, tels que Nicolas Strungk, directeur de la musique de ce théâtre, qui fut un des plus célèbres violonistes de l'Allemagne, et Jean-Wolfgang Franck, y firent représenter plusieurs ouvrages; ensuite Philippe Foertsch, poète, compositeur, médecin, écrivit de 1684 à 1690 quelques opéras, paroles et musique, dans lesquels il joua lui-même un rôle. Les annales du théâtre de Hambourg mentionnent encore un nommé Bronner, organiste de l'église du Saint-Esprit de cette ville, comme auteur de la musique d'*Écho et Narcisse*, opéra de Bressant, alors le librettiste le plus renommé de l'Allemagne, et qui mit plus d'ordre et de régularité dans ces sortes de productions.

Écho et Narcisse fut représenté en 1693; le poème en est dédié à la célèbre comtesse Aurore de Kœnigsmark, poète et musicienne des plus distinguées, et la plus belle personne de son temps.

(1) L'empereur d'Autriche Ferdinand III, mort en 1657, peut figurer également au nombre des plus anciens compositeurs dramatiques allemands; on a conservé de ce monarque la partition d'une espèce d'opéra, intitulé : *Drama musicum compositum ab augustissimo Ferdinando III, Romanorum imperatore, etc.* (Drame musical, composé par le très-auguste Ferdinand III, empereur des Romains, etc.) Le texte est écrit en italien. Le chant de ce drame est accompagné par deux violons, une basse de viole et une contrebasse.

Le drame-lyrique en Allemagne dût son premier développement au génie du célèbre Reinard Keiser; en 1692 il écrivit pour la cour de Wolfenbutel (duché de Brunswick) la musique de la pastorale d'*Ismène*, et l'année suivante de l'opéra *Basilius;* ce dernier ouvrage qui obtint ensuite un brillant succès au théâtre de Hambourg, surpassait pour la nouveauté des idées et l'originalité des formes tout ce qui s'était fait auparavant, car jusqu'alors, l'opéra allemand avait emprunté son style à la musique française et italienne.

Reinard Keiser naquit vers 1631 dans un village situé entre Weisenfels et Leipzig. Il fut pendant quarante ans compositeur du théâtre de Hambourg, et dans cette espace de temps, écrivit plus de cent seize opéras et une quantité prodigieuse de musique d'église. Händel, Hasse et Charles-Henri Graun se sont en partie formés à la lecture des œuvres de Keiser.

Matheson, Scheibe, Teleman, Burney et le maître-de-chapelle Reichardt ont écrit des articles enthousiastes sur les ouvrages de ce compositeur.

Au milieu des succès de Reinard Keiser, une autre gloire de l'école allemande : Georges-Frédéric Händel, né à Halle, en Saxe, dans l'année 1684, vint à son tour illustrer la scène nationale de Hambourg par son premier opéra *Almira*, représenté le 8 janvier 1705. Cet ouvrage reçut un accueil des plus enthousiastes, et la réputation de Händel s'étendit bientôt dans l'Europe entière. Après de fréquents voyages dans des pays lointains, ce grand maître se fixa définitivement en Angleterre, et continua d'écrire pour la scène jusqu'en 1740, époque à laquelle il consacra désormais son génie à la composition de pièces instrumentales, de musiques d'église, et principalement d'oratorios : conceptions grandioses, dont les chœurs seuls, admirables par l'élévation et la majesté des idées, ont su rendre son nom immortel. Les oratorios de Händel, composés antérieurement à 1740, sont : *Il Triomfo del tempo* (Florence, 1707); *La Risurrezione* (*La Résurrection*), datée de Rome du 4 avril 1708, et ceux de *Débora*, d'*Esther*, d'*Israël en Egypte*, d'*Athalie*, écrits en Angleterre, de 1733 à 1740.

C'est à Händel que l'on doit l'introduction en Angleterre de ces belles séances de musique sacrée, inaugurées à Covent-Garden en 1740, par son oratorio *Saül*. L'année suivante on y entendit le *Messie*, considéré comme son œuvre capitale.

Le catalogue des œuvres de Händel se compose de 51 ouvrages dramatiques (opéras et pastorales), 23 oratorios, un grand nombre de motets, messes, antiennes, psaumes et autres musiques d'église, parmi lesquelles on remarque le *Te Deum* (en *ré*), composé pour la paix d'Utrecht, et qui fut exécuté à St-Paul, en 1714; celui à quatre voix et orchestre, connu sous le nom de *Te Deum de Dettingen*, parce qu'il a été écrit à l'occasion de la bataille de Dettingen, en 1743; le grand *Jubilate*, précédé et suivi de symphonies, pour la même circonstance; des concertos et des symphonies concertantes pour divers instruments; des cantates, des duos, des pièces d'orgue et de claveccin; dix-huit concertos d'orgue, composés exprès pour ses oratorios; Händel exécutait ordinairement un de ces concertos avant le chœur final, car, après Jean-Sébastien Bach, on le considérait comme le plus grand organiste de son temps.

La vie et les ouvrages de Händel ont fourni matière à beaucoup de notices biographiques; les principales sont celles publiées par Matheson, Hiller, Walther, Herder, Reichardt, Hawkins, Burney, Krause, Milde, et puis une biographie publiée à Londres en 1784, sous la direction de Smith, élève de Händel.

M. Frédéric Chrysander, amateur de musique à Schwerin, a organisé une association à Leipzig, pour la publication d'une édition nouvelle et complète des œuvres de Händel, et à cette occasion il a écrit et publié une monographie de la vie et des œuvres de ce maître, sous le titre laconique de : *G.-F. Händel.* Le premier volume a paru à Leipzig en 1858.

Le tombeau de Händel est placé entre ceux de Shakspeare et de Newton, dans la célèbre abbaye de Westminster; l'anniversaire de sa mort y fut célébré en 1784, 1785, 1786 et 1787, dans des concerts composés d'un nombre considérable de chanteurs et d'instrumentistes, et la musique que portait le programme de ces concerts, était choisie dans les œuvres de Händel.

(Pour la description de ces fêtes musicales, voyez Burney : *Account of the musical performance in commemoration of Händel* (*Notice de l'exécution musicale, en mémoire de Händel*).

Depuis cette époque les *Händel-festivals* ont pris en Angleterre un développement fabuleux; celui qui vient d'avoir lieu les 23, 25 et 27 juin 1862 ne comptait pas moins de 5,000 exécutants chanteurs et

instrumentistes réunis. On y a exécuté *le Messie* et des fragments d'autres oratorios de Händel.

Dans le cours du XVIIIe siècle, les compositeurs Charles-Henri Graun, maître-de-chapelle du roi de Prusse, Frédéric II; Hasse, Jean-Frédéric Agricola (1), Georges Benda, Chrétien Bach, Gusmann, Jean-Frédéric Reichardt, Mysliweseck, Ditters de Dittersdorf, écrivirent pour la scène avec succès, jusqu'au moment où Mozart, avec son *Idomeneo*, ouvrit une route entièrement nouvelle à la musique dramatique.

L'*Idomeneo* est considéré par M. Fétis, comme une transformation complète de l'art; comme une création originale des formes et des moyens de toute la musique dramatique venue après lui, et dont le caractère ne rappelle ni la musique italienne, ni la musique allemande formée sous l'influence de celle-ci par Graun, Hasse et Benda, ni le style français, enfin, ni la modification de ce style par Gluck. Mozart tire tout de son propre fonds, et son ouvrage devient le type d'une musique aussi nouvelle dans son expression, dans la disposition de sa phrase, dans la variété des développements de l'idée principale, que dans la modulation et l'instrumentation, etc.

La transformation du drame-lyrique commencée par l'*Idomeneo*, fut complétée par *Le Nozze di Figaro*, et surtout le *Don Giovani*, création merveilleuse dans laquelle Mozart a versé les plus beaux trésors de son génie.

Une notice de M. Viardot-Garcia sur un manuscrit authographe de *Don Juan*, nous fournit les particularités suivantes :

« On sait que le *Don Giovani* fut chanté pour la première fois sur le » théâtre italien de Prague le 16 octobre 1787. Mozart était arrivé la » veille de la première représentation, sans avoir écrit l'ouverture, et » peut-être n'en voulait-il pas écrire; mais ses amis, ainsi que les chan-

(1) Frédéric II, dit le *Grand*, roi de Prusse, musicien, poète et littérateur, montrait pour les compositions de Graun, Hasse et Agricola une préférence exceptionnelle. Ce grand prince ne dédaignait pas de jouer de la flûte et possédait sur cet instrument un talent de premier ordre. Dans ses concerts quotidiens de *Sans-souci*, il exécutait régulièrement ses trois concertos, composés exprès pour lui par son professeur, le célèbre flûtiste Quantz. (Voyez ce nom dans les notices.)

Quantz écrivit pour le service de Frédéric II, près de trois cents concertos de flûte avec accompagnement d'orchestre, plus de deux cents morceaux à flûte seule, ainsi que des quatuors, trios, etc.

» teurs le pressèrent de céder à l'usage. Le 15 au soir, il s'enferma dans sa
» chambre d'auberge, se fit allumer un bol de punch, et pria sa femme
» de l'amuser avec des contes de fée. Il était enfant comme notre Lafon-
» taine :

» Si peau d'âne m'était conté,
» J'y prendrais un plaisir extrême.

» Mais bientôt la Muse venant à souffler, il congédia sa femme, déposa
» son verre, éteignit sa pipe, et tout d'un trait, d'une haleine, sans hési-
» tation, sans corrections, sans retouche, il écrivit l'ouverture du commen-
» cement à la fin. On voit aisément sur le manuscrit, qui est d'une seule
» encre, d'une seule plume, d'une seule écriture hâtive et comme em-
» portée, avec quelle rapidité incroyable il conçut et jeta sur le papier cette
» puissante symphonie. Ainsi faite pendant la nuit, l'ouverture fut tirée
» en parties dans la journée du lendemain et jouée le soir sur des par-
» ties encore humides, à première vue, sans aucune répétition. »

Lorsque *Don Juan* fut représenté à Vienne, en 1788, Mozart ajouta à la partition quatre morceaux : 1° L'air de Leporello au second acte, *Ah ! pieta signori miei !* 2° Le duo entre Leporello et Zerlina, *Per questo tue manine.* 3° L'air de Dona Elvira, *Mi tradi quell' alma ingrato.* 4° Celui de Don Ottavio, *Della sua pace.*

Une lettre de Haydn concernant Mozart nous a été conservée; elle est adressée sous la date de 1787 à un de ses amis de Prague. On en trouve la traduction suivante dans la *Nouvelle Biographie de Mozart* par M. Oulibichef :

« Vous me demandez un opéra bouffe; bien volontiers, si vous dési-
» rez avoir pour vous seul quelqu'une de mes compositions vocales; mais
» si votre intention était de faire jouer cet opéra sur le théâtre de Prague,
» je ne pourrais vous servir à souhait, par la raison que mes opéras sont
» trop étroitement mesurés au personnel de notre troupe (celle du
» prince Esterhazy) pour produire ailleurs l'effet que j'ai calculé sur les
» localités. Autre chose serait, si j'avais à composer un nouveau livret
» pour le théâtre de votre ville ; dans ce cas même j'aurais encore beau-
» coup à risquer, attendu que le grand Mozart ne saurait avoir de con-
» current. Oh ! s'il m'était possible d'imprimer les inimitables productions
» de Mozart dans l'âme des amateurs, et surtout des grands, avec cette
» intelligence musicale, cette force et cette profondeur de sentiment qui

» me les fait comprendre à moi et sentir en entier, bientôt les nations se » disputeraient un tel trésor. »

ŒUVRES DE MOZART.

Musique dramatique. — 1° 4 ballets et pantomimes; 2° Musique pour une comédie latine intitulée : *Apollon et Hyacinthe,* composée en 1767 à l'âge de onze ans, pour l'université de Salzbourg; 3° *Bastien und Bastienne,* opéra allemand, 1768; 4° *La Finta simplice,* opéra-bouffe, 1768; 5° *Mitridate,* opéra sérieux en 3 actes, composé à Milan, en 1770; 6° *Ascanio in Alba,* cantate dramatique en deux parties, Milan, 1771; 7° *Lucio Silla,* opéra sérieux, Milan, 1775; 8° *Zaïde,* opéra écrit pour Venise la même année; 9° *La Finta Giardiniera,* opéra-bouffe, à Munich, en 1774; 10° *Il Re pastore,* pastorale en deux actes, à Salzbourg, en 1775; 11° chœurs et entr'actes pour le drame intitulé *Thamos;* 12° *Idomeneo, Re di Creta,* opéra sérieux en 3 actes, Munich, 1781; 13° *Die Entführung aus dem Serail* (*L'Enlèvement au sérail*), opéra-comique en deux actes, Vienne, 1782; 14° *Der Schauspieldirector* (*Le directeur de spectacles*), opéra-comique en un acte, Vienne, 1786; 15° *Le Nozze di Figaro* (*Le mariage de Figaro*), opéra-bouffe en 4 actes, Vienne, 1786; 16° *Il Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni,* drame en deux actes, Prague, 1787; 17° trio et quatuor pour la *Villanella rapita,* Vienne, 1785; 18° *Cosi fan tutte,* opéra-bouffe en deux actes, Vienne, 1790; 19° *Die Zauberflœte* (*La Flûte enchantée*), opéra romantique en deux actes, Vienne, 1791; 20° *La Clemenza di Tito,* opéra sérieux en deux actes, Prague, 1792.

Musique d'église. — Plusieurs messes, des litanies, des offertoires, des motets, des psaumes, des cantates sacrées, un *Te Deum,* un *Requiem,* l'*Ave verum,* etc., en tout trente-six ouvrages.

Oratorios. — On ne connait que le *Davide penitente,* un des plus beaux ouvrages de Mozart.

Musique instrumentale à grand orchestre. — 33 Symphonies (dont les plus célèbres sont celles en *ut,* en *ré,* en *sol mineur* et en *mi bémol*) et 15 ouvertures d'opéra.

Musique concertante. — 29 concertos de piano ; 5 concertos de violon; 6 concertos pour cor de chasse ; un concerto de basson et un concerto de clarinette ; 41 divertissements ; des concerti grossi pour l'orchestre et des pièces pour instruments à vent, quelques-unes à 16 parties. En outre un grand nombre de solos et variations pour le piano avec et sans orchestre, des concertantes pour deux clavecins, des solos pour le violon, le violoncelle, *la viola di gamba*, la flûte.

Musique de chambre. — 10 trios pour violon, alto et violoncelle, dont un seul connu ; 28 quatuors, dont les six premiers sont dédiés à Haydn (1) ; 8 quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle ; 23 trios ; 5 quatuors, et un très-grand nombre de sonates et autres pièces pour le clavecin ; deux quintettes, l'un pour instruments à vent et l'autre pour instruments à cordes ; un quintette pour harmonica.

Musique vocale, non dramatique. — 16 canons à 3 et à 4 voix ; plusieurs cantates et un recueil de chansons italiennes et allemandes, au nombre de trente.

Musique militaire. — Marches, fanfares et autres pièces pour trompettes et timballes, à l'usage de la cavalerie.

Musique de sérénade. — Un nocturne arrangé en quatuor de violons, et une espèce de charivari pour deux violons, alto, deux cors et une basse, intitulé *Musikalischen Spass*, où Mozart s'est amusé à imiter les musiciens des rues.

Musique pour l'enseignement. — Des sonates, des solfèges et sonatines faciles ; des canons et fugues détachés ; des études et des exercices de contrepoint ; un abrégé de basse générale, composé pour une nièce de l'abbé Stadler. (Voyez pour le catalogue complet des œuvres de Mozart, le supplément de la grande biographie de cet illustre compositeur par le conseiller Nissen.)

Musique retouchée par Mozart. — L'oratorio *le Messie*, de Händel, la pastorale *Acys et Galathée*, ainsi que la grande cantate *la Fête d'Alexandre*, du même compositeur, ont été retouchés par Mozart, à la demande du baron Von Swieten. Dans les chœurs du *Messie*, Mozart n'a rien changé, mais il a transformé quelques airs de cet oratorio en récitatifs. Le quatuor d'instruments à cordes, seul accompagnement, ou à peu

(1) Dans la dédicace, Mozart dit que ces quatuors sont le fruit d'un long et pénible travail (*Il frutto d'un lungo laboro dedicato al suo Padro Haydn*).

près, de la musique de Händel, a été laissé tel qu'il était, à part quelques négligences de style qu'on a fait disparaître. Seize numéros, sur cinquante dont se compose *le Messie*, sont restés intacts. Au N° 8, air de contr'alto, une flûte, deux clarinettes, deux cors et deux bassons ont été ajouté; au N° 44, air de basse, une trompette et deux cors, et à l'air de soprano, N° 48, une partie de basson. L'*Alleluia*, N° 37, a été renforcé de deux parties de flûtes, deux hautbois, deux bassons et deux cors; dans le morceau final *Amen*, N° 50, qui est aussi une fugue, toute la phalange des instruments à vent est réunie, mais seulement pour doubler les voix et les parties du quatuor.

Il existe un grand nombre de notices biographiques de Mozart; les principales sont les suivantes :

1° Biographie d'après des documents originaux recueillis par le conseiller Nissen et publiée en 1828 par la veuve de Mozart, sous ce titre : *Biographie W.-A. Mozart's, von Georg-Nikolaus von Nissen;* 2° *Vie de Mozart*, par Edouard Holmès, ouvrage publié à Londres en 1825; 3° une biographie anecdotique de Mozart, par le docteur Niemtschek, publiée sous le titre de *Mozart's Leben*, Prague, 1798; 4° *Nouvelle Biographie de Mozart*, par M. Oulibichef; 5° *Vie de Mozart*, par Otto Jahn; 6° les brochures intitulées *Mozart's Geist* (*l'Esprit de Mozart*); 7° les anecdotes sur Mozart, traduites de Rœchlitz, par Crammer, et publiées à Paris en 1801, etc. Voyez aussi, pour le séjour de Mozart à Paris en 1765, *la Correspondance littéraire* du baron Grimm.

Lorenzo da Ponte, poète vénitien, auteur des libretti de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*, a donné dans ses *Mémoires* des détails fort curieux sur le caractère de Mozart.

Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile ou Amédée Mozart, naquit à Salzbourg en 1756, et mourut à Vienne le 5 décembre 1791.

CHAPITRE XXII.

I.

Musique instrumentale de chambre (1) *et d'orchestre. Haydn. Compositeurs qui ont tenté avant lui les premiers essais dans le trio, le quatuor et la symphonie. — Charles-Philippe-Emmanuel Bach. — Les quatuors de Mozart dédiés à Haydn. — Les symphonies de Gossec. Introduction des principaux instruments à vent dans les orchestres en France par ce compositeur. Impulsion donnée à l'exécution instrumentale en France par les symphonies de Haydn. Le concert de la Loge Olympique et le concert spirituel. — OEuvres et biographes de Haydn. — Transformation de la musique instrumentale de chambre et d'orchestre. Beethoven et ses trois styles. Les plus célèbres compositeurs qui ont illustré l'école allemande après Händel, J.-S. Bach, Haydn, Mozart et Beethoven. — Weber, Meyerbeer, Hummel et Mendelssohn. Quelques détails concernant ces derniers maîtres et leurs principaux ouvrages. — Réforme de la musique des églises luthériennes en Prusse,*

(1) « Sous son apparence modeste, disait M. Halévy, cette dénomination bourgeoise de *musique de chambre* cache cependant une origine illustre. La chambre dont il s'est agi primitivement était celle du souverain, qui avait sa musique intime, particulière. On appelait *musique de la chambre du roi*, celle qui se faisait dans ses appartements. Aujourd'hui qu'il ne s'agit plus que de la chambre de tout le monde, on dit simplement *musique de chambre*. Ce nom dit au reste tout ce qu'il doit dire, et qualifie assez bien dans sa bonhomie citoyenne cet art, qui ne s'adresse ni à la foule assemblée dans l'église, ni au public avide d'émotions, qui ne recherche et n'apprécie dans la musique, que l'expression dramatique, sérieuse et enjouée. La *chambre*, c'est l'intimité, la retraite interdite aux importuns. Le salon est consacré aux réceptions nombreuses, aux fêtes bruyantes, aux invitations banales; on n'admet dans sa *chambre* que des amis; et encore un sage amphytrion musical, dans sa réserve prudente et dédaigneuse, fait-il souvent son choix même dans l'amitié. »

(Notice sur Georges Onslow, mort le 5 octobre 1853, lue par l'auteur de *la Juive*, à la séance solennelle de l'Académie française, le 29 septembre 1855.)

Sans l'étude approfondie de la grande musique instrumentale de chambre, sous un professeur instruit et à même d'en faire l'analyse, il n'est point de véritable éducation musicale possible.

par Mendelssohn. — Cérémonies religieuses et grandes fêtes musicales célébrées en Allemagne, en commémoration du millième anniversaire du Traité de Verdun.— Noms de quelques autres compositeurs qui honorent également l'école allemande. Richard Wagner et son système musical. Ses défenseurs. — Principaux organistes allemands depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'à ce jour. Jean-Sébastien Bach. Son école, ses œuvres et ses successeurs. Organistes du XVIIe siècle qui ont précédés J.-S. Bach, ou lui ont servi de modèle. Monographies sur la vie et les œuvres de Bach.

L'Allemagne fut aussi le berceau de la musique instrumentale. Le célèbre François-Joseph Haydn, né le 31 mars 1732 à Rohrau, petit bourg situé sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie, à quatre lieues de Vienne, y fixa le style du trio et du quatuor (1), et régla les formes de la symphonie en élevant cette dernière par la science, le brillant et le charme de son instrumentation au rang des plus sublimes conceptions

(1) On a imprimé à Mersebourg en 1726 une œuvre de trios pour deux violons et basse, par Jean-Théophile Graun. Ce compositeur en a laissé un grand nombre en manuscrit, ainsi que 24 quatuors pour 2 violons, alto et basse.

Dans une œuvre de quatuors, publiée en 1756, par Charles-Philippe-Emmanuel Bach, sous le titre : *Sei sinfonie à violino primo, violino secondo, violetta (alto) et basso*, composte da Carlo-Filippo-Emmanuale Bach, on remarque pour la première fois les signes d'accentuation du *crescendo* et du *diminuendo ;* jusqu'alors on n'avait employé d'autre modification du son, que celle qui consistait à passer sans intermédiaire du *piano* au *forte,* ou de celui-ci au *piano.*

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, deuxième fils du célèbre Jean-Sébastien, était le compositeur de musique instrumentale le plus remarquable de son temps ; ses sonates de clavecin, publiées en 1742, servirent de modèles classiques à Haydn et à Mozart, dans leurs premières compositions.

En 1759, les premiers quatuors de Gossec furent accueillis en France avec enthousiasme. Il en a composé trois œuvres et une œuvre pour flûte, violon, alto et basse.

Les six quatuors de Mozart, dédiés à Haydn, sont considérés comme les chefs-d'œuvre du genre. A leur apparition en 1785 ils n'étaient guères compris (surtout en Italie), même par les artistes éminents ; car, dans les observations critiques sur l'un de ces quatuors, sous le titre : *Esame acoustico fatto sopra due frammenti di Mozart,* par le maître-de-chapelle Sarti, on rencontre la phrase suivante : *Si puo far per fare stonare gli professori* (Peut-on faire quelque chose de plus pour faire détonner les professeurs). Les exemplaires adressés par l'éditeur Artaria à ses correspondants d'Italie, lui furent renvoyés avec la remarque, qu'on ne pouvait mettre en vente une édition qui *fourmillait de fautes.*

Ces six quatuors commencent dans l'ancienne collection au N° 4.

de l'art. Les compositeurs qui avaient tenté les premiers essais dans cette spécialité musicale, étaient Jean-Théophile Graun, Jean-Chrétien Hertel, Sceibe, Gottlob Harrer, Jean-Baptiste Sammartini (de Milan), Hoeltzbauer, Jean-Gaspar Seyfert, Agrell, François-Charles Croener, Alspelmayer, Chrétien Cannabich, Léopold Hofman, Zach, Jean-Charles Stamitz, célèbre violoniste; Filtz, Scheil, Toeschi, né dans la Romagne; Charles-Philippe-Emmanuel Bach, auteur de 18 symphonies composées de 1741 à 1776, et d'une œuvre à grand orchestre datée de 1780; les musiciens belges Guillaume-Gomar Kennis, Pierre van Maldere(1), et surtout le savant compositeur Gossec, dont les premières symphonies furent publiées à Paris en 1754 et exécutées au Concert Spirituel, lorsqu'on n'y connaissait encore, en fait de musique instrumentale d'orchestre que les ouvertures de Lulli et de Rameau (2).

D'après des notes manuscrites de Gossec lui-même et recueillies par M. Edouard Fétis, on voit que l'introduction des principaux instruments à vent dans les orchestres en France est due à ce compositeur. Ce fut à l'occasion du début en 1757 de la célèbre Sophie Arnould, à l'Académie de musique, que Gossec composa deux airs brillants dans lesquels il mit un accompagnement de deux cors et de deux clarinettes. Néanmoins, ces instruments n'obtinrent leur admission définitive à l'orchestre de ce théâtre, que dix ans plus tard, lors de la mise en scène d'*Aline, reine de Golconde*, grand-opéra de Monsigny; en 1747, Rameau avait fait usage de la clarinette dans son opéra *le Temple de la Gloire*, mais seulement dans l'ouverture, comme instrument curieux et de luxe.

La musique française dut également à Gossec l'adoption du trombone; il fit entendre pour la première fois cet instrument à Paris lors de l'exécution en 1760 de sa fameuse messe de *Requiem*, et l'introduisit ensuite à l'Académie de musique dans son opéra *Sabinus*,

(1) Guillaume-Gomar Kennis, compositeur et violoniste, directeur de la musique de l'église de St-Pierre, à Louvain, naquit à Lierre en 1720. Cet artiste a fait graver en Hollande et à Paris douze symphonies pour deux violons, alto, basse, deux cors et deux hautbois.

Pierre van Maldere, compositeur et premier violon de la chapelle du prince Charles de Lorraine, né à Bruxelles en 1724, fit paraître dans cette ville en 1759, six symphonies en 8 parties, et puis, en publia six autres à Paris en 1762.

(2) Le Concert Spirituel fut institué en 1725 par Philidor, musicien de la chapelle du roi, où il jouait la partie de viole.

composé à l'occasion du mariage du comte d'Artois. Par la même porte ouverte aux trombones, dit M. Ed. Fétis, s'introduisirent les trompettes; car il n'existait à l'Académie de musique qu'une grande trompette de cavalerie, servant pour les annonces de combat; elle était jouée par un soldat des gardes qui n'était nullement musicien. Gossec fit fabriquer des trompettes en différents tons, et manda d'Allemagne des exécutants.

L'exécution instrumentale en France, à laquelle Gossec avait donné la première impulsion, reçut un grand développement, lorsque les symphonies de Haydn commencèrent à s'y répandre. Ce fut en 1779, que les musiciens instrumentistes de Paris organisèrent sous le patronage de Marie-Antoinette, la société de *la Loge Olympique*, dont le but principal était l'étude de ces ouvrages admirables. La première symphonie de Haydn avait déjà été entendu à Paris (mais passagèrement) quelques années auparavant. Jean-Georges Sieber, professeur et éditeur de musique, établi dans cette ville, la fit exécuter en 1770, au Concert des Amateurs, fondé par Gossec.

Haydn composa pour la société de *la Loge Olympique* six symphonies, qui sont comptées au nombre des plus belles, parmi les cent dix-huit écrites par ce musicien célèbre dans l'espace de cinquante-cinq ans.

Les douze symphonies composées par lui en 1791 et 1792 pour les concerts de *Hanover-square* de Londres, sont considérées comme ses œuvres les plus parfaites.

« Le plus brillant trophée que l'on puisse ériger à la mémoire de » Haydn, dit un de ses biographes, consiste dans la simple énumération de ses ouvrages qu'il a laissés comme monuments de son génie. » Il en a été publié différentes listes incomplètes. En voici une dans » laquelle on peut avoir toute confiance, puisqu'elle est rédigée par » lui-même et accompagnée d'un certificat de sa main, conçu en ces » termes : Catalogue de toutes les compositions musicales dont il m'est » possible de me souvenir, depuis ma 18me jusqu'à ma 73me année, » Vienne, le 4 décembre 1805 : 118 symphonies; 125 divertissements » pour le baryton(*), l'alto et le violoncelle; 6 duos et 12 sonates pour

(1) *Baryton* ou violoncelle d'amour, monté de six ou sept cordes de boyau et du double de cordes métalliques, qui passent sous le manche et à travers le chevalet. Le *baryton* s'accordait à l'octave grave de la viole d'amour; il était

» baryton principal et violoncelle; 17 sérénades ou nocturnes (en alle-
» mand), *cassation-stücke;* 3 concertos (en tout 163 pièces pour le
» baryton): 20 divertissements pour divers instruments, depuis cinq
» jusqu'à neuf parties; 3 marches; 21 trios pour deux violons et une
» basse; 3 trios pour deux flûtes et un violoncelle; 6 sonates de violon
» avec accompagnement d'alto; 3 concertos de violon; 3 de violoncelle;
» 2 de contrebasse; 2 de cor; un de trompette; un de flûte; un d'orgue;
» 3 de clavecin; 83 quatuors (1); 66 sonates de piano; 42 *duetti* italiens,
» chansons allemandes et anglaises; 40 canons; 13 chants à 3 et 4 voix.
» — Musique d'église : 15 messes; 4 offertoires; un *Salve Regina* à
» quatre voix; un *Salve* pour orgue seul; une cantilena pour la messe
» de minuit; 4 *Responsaria de venerabili;* un *Te Deum;* 3 chœurs.
» — 5 Oratorios : *Le retour de Tobie*, *Stabat Mater*, *les Sept derniè-*
» *res paroles de J.-C. en croix*, *la Création*, *les Saisons*. — 14 opéras
» italiens; 5 opéras pour les marionettes allemandes. Enfin, 366 roman-
» ces écossaises originales retouchées et plus de 400 menuets ou alle-
» mandes.

» Il en coûte d'avouer, dit le même biographe, que ce génie si abon-
» dant, si vigoureux, lorsqu'il est livré à lui-même dans tous les genres
» de composition instrumentale, devient quelquefois presque méconnais-
» sable quand il est obligé d'asservir ses idées à celles du poète, et de
» se restreindre dans les bornes imposées par l'action théâtrale. Ce
» serait une triste étude, que de chercher à mesurer à quelle énorme
» distance l'immortel symphoniste est resté, dans la tragédie-lyrique
» et l'opéra-buffa, de ses deux célèbres compatriotes Gluck et Mozart. »

Dies, Joachim le Breton, Griesinger, Frameri, Sevelinges, Joseph Carpani, Simon Mayer et J.-E. Grosser ont écrit des notices sur la vie et les ouvrages de Haydn.

l'instrument favori du prince Esterhazy, dont Haydn dirigeait la musique de la chapelle.

(1) Haydn a laissé un 84e quatuor incomplet, écrit en *la mineur*.

BEETHOVEN ET SES TROIS STYLES.

En 1794, l'illustre compositeur Beethoven fit connaître ses premiers ouvrages (les beaux trios en *mi bémol*, en *sol* et en *ut mineur*), mais l'individualité de son talent se développa seulement vers 1805 dans la symphonie héroïque (en *mi bémol*), à laquelle succédèrent, les années suivantes, celles en *si bémol*, en *ut mineur* et la pastorale (en *fa*), le type et le modèle inimitable de toute musique descriptive. « Ce qui dis-
» tingue les compositions de ce grand homme, dit un profond critique, à
» propos de Beethoven [1], c'est la spontanéité des épisodes par lesquels
» il suspend dans ses beaux ouvrages l'intérêt qu'il a fait naître pour lui
» en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier,
» et c'est à lui qu'il est redevable de ses plus beaux succès. Étrangers en
» apparence à la pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'atten-
» tion par leur originalité; puis, quand l'effet de la surprise commence
» à s'établir, le compositeur sait les rattacher à l'unité de son plan, et fait
» voir que dans l'ensemble de sa composition, la variété est dépendante
» de l'unité. Beethoven joignait à cette rare qualité le sentiment intime
» d'une instrumentation qui ne ressemble à celle d'aucun autre auteur.
» Personne n'a possédé aussi bien que lui l'art de remplir l'orchestre et
» d'opposer des sonorités à d'autres sonorités. De là vient que l'effet de
» ses grands ouvrages surpasse en puissance tout ce qu'on avait fait
» avant lui. »

Les productions suivantes de Beethoven peuvent se diviser en trois catégories différentes, dont chacune indique une transformation progressive dans sa manière d'écrire :

PREMIÈRE CATÉGORIE.

Les trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1;
Les sonates pour piano seul, op. 2, 7 et 10;
Les sonates de piano et violon, op. 12;
Les trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3, 8 et 9;
Les quatuors de violon, alto et violoncelle, op. 18;

(1) Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*

Le septuor pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson ;

Les symphonies en *ut* (œuvre 21) et en *ré* (œuvre 36).

DEUXIÈME CATÉGORIE.

Quintette en *ut* pour violons, altos et violoncelle, op. 29 ;

Sonates pour piano et violon, op. 30 ;

Sonate pour piano et violon, dédiée à Kreutzer (*Sonate per il piano-forte ed un violino scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un concerto, dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer.* Tel est le titre donné par Beethoven à cette œuvre), op. 47 ;

Symphonies en *mi bémol*, en *si bémol*, en *ut mineur*, et pastorale (en *fa*);

Les quatuors de l'œuvre 39 ;

L'opéra de *Fidelio*, les ouvertures d'*Egmont* et de *Léonore ;*

L'ouverture de *Coriolan ;*

Les sonates pour piano, en *fa mineur*, en *fa dièze* et *mi mineur ;*

Les concertos de piano en *ut*, en *sol* et en *mi bémol ;*

Le concerto de violon ;

Le sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle ;

La première messe, op. 86.

L'oratorio : *le Christ au mont des Oliviers ;*

La fantaisie pour piano, orchestre et chœur.

TROISIÈME CATÉGORIE.

Symphonie en *la*, op. 92, et celle en *fa*, op. 93 ;

Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 97 ;

Les dernières sonates de piano ;

Les Ruines d'Athènes, op. 113 ;

L'ouverture du *Roi Etienne*, op. 117 ;

La grande messe en *ré*, op. 123 ;

L'ouverture de la *Dédicace du Temple*, op. 124 ;

La symphonie avec chœur, op. 125 (1) ;

Les quatuors de violons, alto et violoncelle, op. 127, 130 et 135.

(1) Beethoven a choisi pour texte du finale de la symphonie avec chœur, quelques strophes de l'ode : *An die freude* (*A la joie*), de Schiller.

Pour le catalogue complet et la classification exacte des œuvres de Beethoven, on peut voir la *Biographie universelle des musiciens* (2me édition, 1862) de M. Fétis; et *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, par M. Alexandre Oulibichef.

Parmi les autres biographies du célèbre symphoniste, on trouve : 1° *Biographie de Louis van Beethoven*, par M. Schindler; 2° *Souvenirs de Beethoven*, du docteur Wegeler et Ferdinand Ries; 3° *Ludwig von Beethoven, Leben und Schaffen* (*Louis van Beethoven, vie et travail*), de M. le professeur Marx, de Berlin, 1859; 4° *Beethoven et ses trois styles*, par M. W. de Lenz; 5° *Les symphonies de Beethoven considérées dans leurs combinaisons idéales, etc.*, et *Les sonates de piano de Beethoven pour les amis de la musique* (en allemand), par Ernest d'Elterlin. Leïpzig, 1856.

Dans la nouvelle édition (1862) de sa *Biographie universelle des musiciens*, M. Fétis rapporte que M. Léon de Burbure, par des découvertes récemment faites à Anvers, a trouvé la souche de la famille *Van Beethoven*, au commencement du XVIIe siècle, dans un village aux environs de Louvain. Un descendant de cette famille s'était fixé à Anvers vers le milieu du même siècle. Un de ses fils, Guillaume van Beethoven, épousa, le 11 septembre 1680, Cathérine Grandjean. De cette union naquirent huit enfants, au nombre desquels fut *Henri-Adelard van Beethoven*, baptisé le 8 septembre 1683, dans la paroisse Notre-Dame (Nord), à Anvers, et qui eut pour parrain *Henri van Beethoven*, remplaçant Adelard de Reidineg, baron de Roegeney, absent, et pour marraine, Jacqueline Grandjean. Cet Adelard van Beethoven épousa Marie-Cathérine de Herdt, et en eut douze enfants, dont le troisième fut *Louis van Beethoven* et le douzième *Louis-Joseph*.

Louis van Beethoven fut baptisé à l'église Saint-Jacques, à Anvers, le 23 décembre 1712. Il quitta jeune sa famille et l'on ne trouve aucune trace de son séjour à Anvers. *Louis-Joseph van Beethoven*, né le 9 décembre 1728, baptisé à l'église de Saint-Jacques, à Anvers, et décédé en 1808 à Oosterwyck, près de Bois-le-Duc, épousa le 3 novembre 1773, Marie-Thérèse Schurwerghem, née à Wulle, et décédée le 26 juillet 1794. Ils eurent deux filles, *Anne-Thérèse van Beethoven*, née à Anvers le 29 janvier 1774 (qui suivit de près le mariage), et *Marie-Thérèse van Beethoven*, qui épousa le 6 septembre 1808, Joseph-Michel Jacops, père

de Jacob Jacobs, peintre distingué de paysage, en ce moment (1859) vivant à Anvers. Un nommé *Louis van Beethoven*, frère d'un aïeul maternel de M. Jacob Jacobs, ayant quitté Anvers, on le retrouve dans la position de chanteur à la chapelle de l'électeur de Bonn, en 1760, où il devient maître-de-chapelle en 1763. Il est marié, et a plusieurs enfants, au nombre desquels est *Jean van Beethoven*, ténor de la chapelle électorale dès 1762. Celui-ci épousa, en 1767, Marie-Madeleine Keverich, dont il eut quatre enfants, au nombre desquels est le célèbre compositeur. Cette filiation, dit M. Fétis, est trop bien établie pour être l'objet d'un doute.

Après Händel, Jean-Sébastien Bach, Haydn, Mozart et Beethoven, génies créateurs qui occupent le premier rang dans l'histoire de la musique moderne : Weber et Meyerbeer dans le genre lyrique, Hummel pour la musique instrumentale, Mendelssohn-Bartholdy pour la musique instrumentale et l'oratorio, sont sans contredit les grands compositeurs dont l'Allemagne doit le plus s'enorgueillir. Il ne sera pas inutile d'entrer dans quelques détails concernant ces derniers maîtres et leurs principaux ouvrages :

C.-M. de Weber est considéré en Allemagne comme le chef du véritable drame-lyrique national. « *Le Freyschütz*, dit M. Scudo, renferme plus » que le génie musical de Weber : c'est son âme, son imagination, ses » aspirations secrètes, celles de son pays et de son temps, qui s'y trou- » vent fondues dans une fable touchante, d'une manière profonde(1).

(1) *Le Freyschütz* a été arrangé en 1841 pour la scène de l'Opéra, avec des récitatifs ajoutés à la partition, par M. Berlioz.

M. Blanchard, en rendant compte alors dans *la Revue et Gazette Musicale de Paris* de la première représentation de cette œuvre, et tout en signalant le petit nombre de gens qui ont l'intelligence musicale suffisamment exercée pour comprendre la musique de C.-M. de Weber, a fort spirituellement défini dans les lignes suivantes les divers éléments dont se compose le public des théâtres de Paris :

« Vous y voyez figurer en première ligne, le jugeur par état, qui ne s'y connaît » pas; cet autre, qui demande avant tout que le développement de la pensée musi- » cale soit sacrifiée aux sévères exigences de la scène; celui-ci, qui depuis 1800 » crie incessamment contre les trombones, les trompettes, et tout ce qu'il appelle » enfin le bruit, le fracas de l'orchestre; celui-là, bon bourgeois de Paris, qui ne » voudrait que de petit airs chantants et qui se retinssent; puis le vaudevilliste, » ne cherchant dans la plus vaste partition que quelques mélodies de huit ou seize » mesures, pouvant servir, comme il dit en termes de métier, à ses *couplets carrés*

» Cet opéra lui a coûté quatre années de veilles. *Le Freyschütz*, » *Euryanthe* et *Obéron* sont trois légendes populaires où l'imagination de » Weber a répandu à pleines mains cette poésie chevaleresque, et ce » merveilleux de la nature qui constituent le caractère général de la » littérature allemande depuis les Minnesingers jusqu'à nos jours, et qui » distinguent l'œuvre dramatique de Weber de celle de Mozart, génie » harmonieux, peintre de l'idéal et des sentiments humains. »

Les écrits posthumes de Weber contiennent des faits intéressants que nous croyons devoir reproduire sur ses relations avec l'abbé Vogler, lorsqu'en 1808 il devint élève de ce théoricien célèbre, après avoir été sous la direction de Michel Haydn, à Salzbourg :

« A Vienne, je fis connaissance avec plusieurs artistes distingués, » notamment avec l'immortel Haydn et avec l'abbé Vogler. Ce dernier, » avec cette bienveillance qui caractérise tout esprit vraiment grand, » et avec le plus pur désintéressement, s'empressa de m'initier aux » trésors de la science. Quiconque a été à même, comme moi et quel- » ques autres, d'étudier cet homme, qui joignait à une intelligence d'une » trempe peu ordinaire une sensibilité profonde, et d'apprécier son im- » mense savoir, ne pouvait s'empêcher de le vénérer, et lui vouer un » souvenir impérissable ; on lui pardonnait volontiers certaines bizarre- » ries de caractère qui déparaient ses belles qualités, comme étant le » résultat de son éducation, de son état, et des attaques haineuses aux- » quelles il avait été en butte.

» C'est d'après les conseils de Vogler que je me résignai, non sans » peine, à ne plus travailler pendant quelque temps à de grandes compo- » sitions ; que je consacrais près de deux ans à l'étude assidue des œuvres » diverses des grands maîtres, dont nous analysions ensemble la con- » texture, les idées et le mécanisme. »

Vers le milieu de 1809, Weber reprit ses études de composition sous l'abbé Vogler, alors fixé à Darmstadt, et s'y lia d'amitié avec Meyerbeer et Gansbacher, ses condisciples, ainsi qu'avec Godefroid Weber. On peut

» et à ses *airs de sortie ;* puis, brochant sur le tout, les lions et les lionnes déclarant » toute musique détestable, si elle n'abonde pas en motifs de contredanses et » de galops ; tels sont les gens qui, avec les faux dilettanti, la pire espèce » d'enthousiastes, justifient le mot de Champfort, qui demandait combien il » fallait de sots pour faire un public. »

voir à ce sujet les lettres de l'auteur du *Freyschütz*, adressées à ce dernier, publiées d'abord dans la *Cæcilia*, et traduites ensuite dans le 6e volume de la *Revue musicale de Paris*.

Giacomo Meyerbeer naquit à Berlin en 1794. Avant de suivre le cours de composition de l'abbé Vogler, en 1809, il avait eu pour professeur Bernard-Anselme Weber, chef d'orchestre du théâtre de Berlin. A l'âge de dix-huit ans, Meyerbeer fit représenter à Munich son premier ouvrage lyrique *la Fille de Jephté*, opéra en trois actes. Ses autres productions dramatiques sont les suivantes; on y voit les manières diverses adoptées par ce grand maître avant qu'il n'eut trouvé son individualité dans *Robert-le-Diable :*

1° *Romilda e Constanza*, opéra semi-seria écrit dans le style italien d'alors, c'est-à-dire sous l'influence de la musique de Rossini, Padoue, 1818; 2° *Semiramide Riconosciuta*, Turin, 1820; 3° *Emma di Resburgo*, Venise, 1820; 4° *Margherita d'Anjou*, Milan, 1822; 5° *Ursule di Granata*, Milan, 1823; 6° *Le Crociato*, Venise, 1825. Enfin, *Robert-le-Diable*, représenté à l'Opéra en 1831, et suivi depuis de ses autres œuvres colossales qui font maintenant l'admiration du monde entier.

Hummel s'est illustré comme exécutant, improvisateur et compositeur; sous ce dernier rapport, son grand septuor en *ré mineur* (op. 74) et son concerto en *la mineur* (op. 85) suffiraient pour le placer au rang des compositeurs les plus distingués du XIXe siècle.

Félix Mendelssohn-Bartholdy, né à Berlin en 1809, l'un des plus grands compositeurs de musique instrumentale des temps modernes, est aussi le régénérateur de l'*oratorio*, genre auquel tout en y prodiguant la science la plus profonde, il a su rendre son caractère essentiellement religieux, qui en avait insensiblement disparu depuis le milieu du XVIIIe siècle.

En 1842, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume chargea Mendelssohn de réformer la musique des églises luthériennes en appliquant à la célébration du culte protestant ce que l'on pourrait appeler la grande musique. A cet effet, les psaumes, les cantiques et les prières en usage pour le culte protestant, furent mis en musique par l'illustre maître, et composés tour-à-tour de récitatifs, de solos, de morceaux d'ensemble, de chœurs à quatre, six, huit voix, avec accompagnement d'orchestre et deux orgues. L'exécution en eut lieu pour la première fois avec le plus

grand succès dans la cathédrale de Berlin, par six cents artistes et amateurs, sous la direction de l'auteur, au service qui s'y faisait en commémoration du millième anniversaire du Traité de Verdun, le 6 août 1843.

De toutes les fêtes musicales qui eurent lieu alors en Allemagne pour la célébration de l'anniversaire de ce traité, la plus grandiose et surtout la plus populaire est celle qui fut donnée le 10 du même mois par les soixante-douze sociétés chorales de la province de Brandebourg. A neuf heures du soir, tous les membres de ces sociétés, hommes et femmes, au nombre d'environ 11,000, revêtus de leur ancien et pittoresque costume national, et chacun un flambeau à la main, se rendirent processionnellement, ayant en tête les corps de musique réunis de quatre régiments d'infanterie, à la montagne de Marienberg, qu'on avait à cette occasion illuminée du haut en bas de feux de Bengale. Arrivés au sommet du Marienberg, ils chantèrent en chœur les morceaux suivants : 1° le chant *Où est la patrie de l'Allemand?* du professeur Arndt; 2° l'hymne *Borrussia*, de Spontini; 3° l'hymne *Cœur plein de courage*, de Frédéric Schneider; 4° le célèbre chœur de *Chasseurs*, de Mendelssohn, avec accompagnement de cors et de trombones, au nombre de six cents; 5° le choral *Rendons tous grâce à Dieu*. Après chaque morceau, les chanteurs firent entendre trois *vivat*, dont un pour le roi, un pour la Prusse et un pour la province de Brandebourg.

Après l'énumération de toutes les sommités musicales de l'Allemagne, il nous reste encore à signaler quelques noms justement honorés dans ce pays classique des grands artistes, et parmi lesquels figurent ceux de Fux, maître-de-chapelle de la cour de Vienne, sous les règnes de Léopold, Joseph Ier et Charles VI; Michel Haydn, Jean-Amédée Nauman, auteur du fameux oratorio composé sur le *Pater Noster*, de Klopstock; l'abbé Vogler; l'abbé Stadler, l'ami intime de Haydn et de Mozart; Krommer, Steibelt, François Sussmayer (1), Godefroid Weber, Albrechts-

(1) Godefroid Weber ayant attribué à Sussmayer la partition de la messe de *Requiem*, publiée sous le nom de Mozart, Sussmayer a expliqué dans une lettre datée du 8 septembre 1800 et insérée dans la *Gazette musicale de Leipzig* (octobre 1801), la part qu'il a prise à cet ouvrage; les quatre derniers morceaux du *Dies iræ*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* lui appartiennent, et il a instrumenté tout le reste d'après la basse chiffrée et quelque indications manuscrites de Mozart.

berger, Jean-Chrétien-Frédéric Schneider, illustre par son oratorio *Le Jugement dernier;* Moschelès, un des principaux fondateurs de l'école moderne de piano, compositeur célèbre et le plus grand des improvisateurs après Hummel; Spohr, Winter, Reissiger, Lindpaintner, Ferd. Ries, François Lachner, H. Marschner, Conradin Kreutzer, François Schubert, Robert Schumann, Niels-W. Gade, Lortzing, Fesca, Kaliwoda, de Flotow, Ferdinand Hiller, renommé par son oratorio *La Destruction de Jérusalem*, et surtout par celui de *Saül*, composition de très-grand mérite, exécutée en 1858 aux fêtes musicales de Cologne; Richard Wagner, le chef de la nouvelle secte musicale qui s'est formée depuis quelques années en Allemagne, et dont le système consiste à n'admettre dans le drame lyrique, que le chœur et le dialogue musical, c'est-à-dire de proscrire la mélodie, parce qu'elle est en opposition avec la vérité de la déclamation, ainsi que les duos, trios et tous les morceaux d'ensemble composés selon les procédés usités de nos jours. Enfin, M. Wagner et ses disciples considèrent le récitatif s'il n'est qu'une simple déclamation notée et continue, comme la seule musique convenable à ce que M. L. Bischoff, le critique de Cologne, a nommé ironiquement le *drame de l'avenir*. Cependant, à côté de toutes les bizarreries qu'on rencontre dans les ouvrages lyriques de M. Wagner, brillent quelques pages tracées de main de maître, telles que la marche avec chœur de *Tannhäuser*, le chœur des pèlerins du même opéra, et toute la scène du 3me acte de *Lohengrin*, comprenant la marche des fiançailles avec chœur et la fête nuptiale avec l'épithalame.

Dans un article de M. Théophile Gautier, concernant le *Tannhäuser*, on trouve à propos de l'épithète de *romantique*, accolée à cet ouvrage, les remarques suivantes :

« En France, ce mot *romantique* n'éveille pas la même idée qu'en » Allemagne; pour nous, il représente la liberté dans l'art, la grande » révolution de 1830; il fait songer à Victor Hugo, à Dumas, à de » Musset, à Delacroix, à Deschamps, à toutes les individualités fou- » gueuses qui passionnaient la jeunesse d'alors, et battaient en brèche » les traditions académiques. *Romantique* n'a pas du tout le même » sens dans la patrie de Tieck, d'Uhland et Gœthe : il implique seule- » ment l'idée d'un retour au moyen-âge. »

Le plus ardent défenseur du système Wagner en Allemagne, est le

professeur Charles-François Brendel (voyez les notices). En 1844 il succéda à Robert Schumann dans la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, écrit périodique fondé en 1834, par un parti qui voulait à tout prix faire triompher le nouveau système.

Liszt s'est également constitué le grand panégyriste du novateur.

Pour connaître l'opinion de M. Fétis à ce sujet, voyez *Richard Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées* (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1852).

II.

Célèbres organistes allemands depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'à ce jour. Jean-Sébastien Bach. Son école, ses œuvres et ses successeurs. — Organistes renommés du XVIIe siècle qui ont précédé J.-S. Bach, et lui ont servi de modèles. Monographies concernant la vie et les ouvrages de J.-S. Bach.

En fait d'instrumentistes, l'Allemagne a produit un nombre considérable de virtuoses; nous nous bornerons ici à rappeler seulement le nom des principaux organistes qui ont illustré ce pays depuis le commencement du XVIIIe siècle, et à la tête desquels figure le célèbre Jean-Sébastien Bach, en même temps le plus savant compositeur de son époque. Après lui : Jean-Martin Schubert, Jean-Tobie Krebs, Altnikol, ses deux fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Jean-Chrétien Kittel, Godefroid-Auguste Homilius, Goldberg, Jean-Gaspar Vogler, Nicolaï de Garlitz, Joseph Seegr, Albrechtsberger, Jean-Joseph Dussek, père du célèbre pianiste de ce nom; Daudenmerkl, Jean-Guillaume Hæssler, l'abbé Vogler, Eberlin, Jean-Frédéric Agricola, Jean-Gottfried Muthel, l'abbé Stadler, Chrétien-Henri Muller,

Michel Haydn, Justin-Henri Knecht, Neukomm, Chrisander Fischer, moine franciscain; Jacques Bayer, Bertuch, Vierling, Umbret, Georges Weber, Jean-Chrétien-Frédéric Schneider, Gaspar Ett, Rinck, Frédéric-Guillaume Berner, Mendelssohn, F. Kuhmstedt, Adolphe-Frédéric Hesse et d'autres, en suivant ses traces ont propagé jusqu'à ce jour les traditions de cette grande école d'orgue.

Ce fut particulièrement Dietricht Buxtéhude, de Helsinger, en Danemarck, un des plus grands organistes du XVIIe siècle, qui servit de modèle à J.-S. Bach; car, on rapporte qu'il fit en secret un séjour de plusieurs mois à Lubeck, où Buxtéhude occupait une place d'organiste, afin de l'entendre et d'étudier sa manière.

Les fugues et préludes pour l'orgue par Buxtéhude sont regardés comme des ouvrages très-remarquables.

Les autres principaux organistes allemands du XVIIe siècle, prédécesseurs de Bach, étaient Froberger, J.-G. de Kerl, Pachelbel, Bruns, Bœhm, Jean-Adam Reinke, le moine F. Spiridione, etc.

En 1850, une association s'est formée pour la publication d'une édition complète, imprimée avec luxe, des œuvres de J.-S. Bach. Ses admirables compositions religieuses sont demeurées longtemps inconnues; sa grande messe (en *si mineur*) à quatre voix et orchestre, et surtout son oratorio *La Passion*, d'après St-Mathieu, à deux chœurs et deux orchestres, gigantesque composition qui fut exécutée pour la première fois en 1729, le Vendredi-Saint, dans l'église de St-Jean, à Leipzig, sont comptés au nombre des conceptions les plus vastes qu'il y ait en musique. Les autres productions de Bach, particulièrement ses compositions pour l'orgue, sont innombrables.

Jean-Sébastien Bach, fils de Jean-Ambroise, organiste distingué, est né à Eisenach, en 1685, une année après son illustre compatriote Händel. Sa vie et ses ouvrages ont été l'objet de plusieurs monographies, dont voici les titres :

1° *Uber Johann-Sebastien Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (*Sur la vie de Jean-Sébastien Bach, son talent et ses œuvres*), par le docteur Jean-Nicolas Forkel. Leipzig, 1802. — 2° *Joh.-Seb. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesangen* (*Jean-Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur*, par Jean-Théodore Mosevius), 1845. — 3° *Johann-Sebastien Bach's Leben, Wirken und*

Werke (*Vie, talents et œuvres de J.-S. Bach*), par C.-L. Hingenfeldt, 1850.

Un excellent travail à consulter concernant le génie et les œuvres de Bach, au point de vue esthétique, est celui de M. Fétis, inséré dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1853, N°s 14, 17 et 19), sous le titre de : *Jean-Sébastien Bach et les Associations pour la publication de ses œuvres.*

CHAPITRE XXIII.

ANGLETERRE.

Compositeurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et de nos jours. — Musique particulière de la reine Elisabeth. — État actuel de la musique en Angleterre. Les plus célèbres institutions musicales de ce pays. — Grandes réunions musicales d'artistes et amateurs, connues sous le nom de festivals, *et dont l'origine appartient à l'Angleterre. — Les premières grandes fêtes musicales en Allemagne, en France (festivals de Lille), en Belgique et en Hollande. — Collections d'ancienne musique d'église et de chants populaires : Bretons, Anglo-Saxons, Anglais et Écossais.*

L'Angleterre, où les arts furent souvent arrêtés dans leur marche progressive par les fréquentes agitations politiques et religieuses, eût pourtant au XVIe siècle et dans le cours du XVIIe quelques musiciens distingués, au nombre desquels nous citerons Tallis, organiste de la chapelle des rois d'Angleterre Henri VIII (1), Edouard VI, les reines Marie

(1) Henri VIII figure aussi parmi les compositeurs anglais du XVIe siècle. Il existe de ce monarque des antiennes, des messes et des motets; parmi ces derniers on cite avec éloge celui à trois voix : *Quam pulchra es,* qui se trouve dans un manuscrit du chœur de Windsor, daté de 1519.

et Elisabeth (1); Jean Marbeck, organiste de la chapelle Saint-George, à Windsor, auteur du plus ancien livre de chant simple qui ait été publié pour l'usage de l'église anglicane; William Bird, un des plus grands compositeurs du XVIe siècle et le plus habile organiste de l'Angleterre; Thomas Morley (2), son élève; le docteur John Bull, organiste particulier de la reine Elisabeth et de Jacques Ier, et qui devint en 1617 organiste des trois orgues de la cathédrale d'Anvers, place devenue vacante par la mort de Rombaut Waelrant (3); Anmer, Jean Tomkin, Ward, Bryne et Pelligton. Après eux on remarque Elway, Bevin, Orlando Gibbons, Thomas Ravenschroft, John Barnard, Richard Deermg, Adrien Balten, Henri Cock et le docteur Coleman, qui le premier conçut le projet de mettre en musique un intermède anglais à l'imitation des Italiens; les seuls ouvrages lyriques en usage jusqu'alors en Angleterre (principalement à la cour) étaient les *masques* ou *mascarades*, sortes de divertissements dramatiques à grand spectacle, mêlés de musique et de chant. Les différents recueils conservés en Angleterre de la musique composée pour ces *masques*, sont tous datés du commencement du XVIIe siècle (1607, 1608, 1609, 1613, 1614).

(1) La reine Elisabeth aimait la musique et possédait dans cet art un talent remarquable pour l'époque; elle jouait de l'épinette, appelée alors en Angleterre *virginale*, les morceaux les plus difficiles, écrits exprès par les meilleurs compositeurs de son royaume. Sa chapelle se composait de 66 musiciens, distribués ainsi qu'il suit :

Pour la partie vocale, 9 chanteurs et 6 enfants de chœur; pour la partie instrumentale, 16 trompettes, plusieurs harpistes et joueurs de luth, un joueur de musette, 2 violons, 8 basses de viole, 2 flûtes, 6 trombones, 3 joueurs de virginal.

Elisabeth se plaisait à entendre de la musique pendant ses repas; mais cette musique également fort bizarre n'était pas exécutée par toute sa chapelle; elle consistait ordinairement en 12 trompettes, 2 paires de timbales, quelques cornets et des tambours avec fifres.

(2) Thomas Morley est l'éditeur d'un recueil de madrigaux anglais, composés à la louange de la reine Elisabeth, par divers auteurs, sous le titre : *The Triumph of Oriana* (*Le Triomphe d'Oriane*), 1601, et d'une collection de pièces instrumentales pour un orchestre composé de luths, pandores, basses de viole, flûtes à bec et dessus de viole (1611).

(3) M. Richard Clark prétend que l'air national *God save the King*, attribué à Händel, à Smith, à Henri Carey et même à Lulli, a été composé par le docteur John Bull, à l'occasion de la *conspiration des poudres*, à laquelle Jacques Ier avait échappé en 1605. (Voyez *An account of the national anthem intitled God save the King*. Londres, 1822.)

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, on trouve les compositeurs Humphrey, John Blow, Mathieu Lock, compositeur ordinaire de la chambre de Charles II ; Wife, Tudway, qui passa les dernières années de sa vie à rassembler une collection de musique d'église des plus célèbres compositeurs anglais(1) ; Turner, élève de Blow ; Bannister, violoniste et compositeur, directeur de la chapelle de Charles II ; Robert Creigton, Henri Purcell, considéré dans son pays comme le plus grand compositeur que l'Angleterre ait produit, quoiqu'il fut un imitateur des maîtres italiens de son temps, notamment de Carissimi. Parmi les œuvres religieuses de Purcell, se distinguent comme les plus remarquables son *Te Deum* et un *Jubilate ;* et dans le grand nombre de ses ouvrages lyriques, les opéras *Indian Queen* (*la Reine indienne*) et *King Arthur* (*le Roi Arthur*), représentés à Londres en 1680 et 1691. M. Edouard Taylor, professeur de musique au collége de Greisham, artiste instruit dans la théorie et l'histoire de son art, a donné dans ce collége et dans l'institution royale de la Grande Bretagne, à Londres, pendant les mois d'avril, de mai et de juin 1840, un cours de lecture concernant l'histoire de la musique dramatique en Angleterre, et dans ce cours, il a fait de la partition de *King Arthur*, le 11 et 12 mai, le sujet de deux lectures publiques.

Au XVIIIe siècle et de nos jours, on distingue parmi les musiciens anglais les plus renommés : Thomas-Augustin Arne, le seul compositeur

(1) Plusieurs collections d'ancienne musique d'église des premiers compositeurs d'Angleterre ont été publiées à Londres ; on cite comme les principales : l'*Orpheus Britannicus,* de Purcell ; le *First book of chirch musik,* de Barnard ; l'*Amphion Anglicus,* de John Blow ; le *Cathedral musik,* de Royce ; la *Sacred music,* de Stevens ; la *Musica antiqua,* de Jean-Stafford Smith ; la collection de musique sacrée de Clifford ; l'*Harmonia sacra,* de Page ; la *Musica sacra,* de William Croft ; la collection de la musique d'église d'Angleterre en partition, à l'usage des cathédrales, et la nouvelle collection de psaumes à quatre parties, avec accompagnement d'orgues, deux ouvrages importants publiés par William Bennet, etc.

Pour la musique et les chants populaires Bretons, Anglo-Saxons, Anglais et Écossais d'autrefois, on peut voir les collections de Joseph Ritson, de William Chappell, ainsi que le 29e chapitre du livre de Jean Fordun et les anciennes mélodies écossaises publiées par William Dauney. (Voyez ces différents noms dans les *Notices.*)

On a aussi une collection fort intéressante des meilleures chansons rondes et canons à 3 et à 4 voix, qui aient parus en Angleterre, sous ce titre : *Catch that catch* (*Chantera qui pourra*), par Jean Hilton, connu vers la fin du règne d'Elisabeth.

de son temps qui ne fut pas imitateur de Purcell ou de Händel; Samuel Arnold, Thomas Attwood, John Dervy, Henri Bishop, Balfe, William Sterdal (Bennet), Mellon, et particulièrement William Wallace et Mac' Faren, dont les opéras obtiennent maintenant à Londres le plus de succès.

L'Angleterre, actuellement le rendez-vous de tous les grands artistes, est aussi le pays où l'on a vu se former les plus belles institutions musicales, surtout la *Société de Musique ancienne*, celle de *Musique sacrée* (1), *la Société Philharmonique* et l'*Association royale des musiciens de Londres*, etc. Cette dernière institution a célébré en 1855 le 117me anniversaire de sa fondation; d'après le compte-rendu du comité, la réunion a réalisé dans le courant de 1854 une recette de 76,000 francs. Sur ce fonds, on a payé 50,875 francs à titre de pension, à des artistes invalides, à des veuves et orphelins d'artistes.

Ces immenses réunions d'artistes et d'amateurs ou *festivals*, pour l'exécution des grandes œuvres classiques, prirent également naissance en Angleterre; elles eurent pour origine les fêtes musicales (dont il a déjà été question) données à Westminster en 1784, 1785, 1786 et 1787 en commémoration de l'anniversaire de la mort de Händel. L'exemple en fut suivi en Allemagne, en France, en Belgique et en Hollande. Dans le premier de ces pays ce fut Georges-Frédéric Bischoff, musicien, né à Ellrich, dans le comté de Hobenstein, qui en conçut le projet en 1804; à cet effet, il réunit à Frankenhausen, où il habitait, le plus grand nombre possible d'artistes et d'amateurs de musique des environs et d'autres endroits de la Thuringe. A la seconde fête musicale organisée par Bischoff, en 1810, on entendit *la Création du monde*, de Haydn, et d'autres compositions célèbres rendues avec toute la perfection désirable.

En France c'est la ville de Lille qui prit l'initiative de ces imposantes manifestations artistiques. Le premier festival, auquel cent trente instrumentistes et deux cent cinquante chanteurs prirent part, sous la direction de M. Habeneck, eut lieu en 1829; le second (même direction) en 1838, et le troisième en 1851. A ce dernier, dirigé par M. Girard, on réunit

(1) M. Michel Costa, compositeur et chef d'orchestre du fameux théâtre italien de Covent-Garden, a la direction générale de la musique sacrée à Londres; c'est en grande partie à ce musicien d'élite, que l'Angleterre est redevable des progrès qu'elle a fait dans la musique depuis plus de vingt-cinq ans.

M. Costa est né à Naples en 1806.

400 instrumentistes et 500 chanteurs; une salle en bois, pouvant contenir 8,000 personnes, fut construite exprès. La forme et les proportions de ce vaste édifice (d'une sonorité admirable), dans lequel on avait tout sacrifié aux exigences de l'acoustique, sont assez intéressantes à connaître. Cette salle avait 78 mètres de longueur. L'extrêmité la plus étroite mesurait 39 mètres, et la plus large 52. La plus étroite était réservée pour les exécutants. Le même système avait été suivi pour l'élévation du toit. Sa hauteur était de 15 mètres au-dessus de l'orchestre et de 17 mètres à l'autre bout. « La forme de la salle, nous dit M. Gus-
» tave Héquet, avait quelque analogie avec le pavillon de certains
» instruments à vent, ou si vous l'aimez mieux, d'une porte-voix.
» C'était donc un grand instrument, prêt à vibrer dans toutes ses
» parties. »

Le premier festival en Belgique, organisé et dirigé par M. Fétis, eut lieu le 29 septembre 1834, au Temple des Augustins, à Bruxelles. Pendant le mois d'octobre de la même année, une pareille fête musicale fut donnée pour la première fois à la Haye par la *Société pour l'encouragement de l'art musical* de cette ville, sous la direction de M. Lubeck.

Deux solennités musicales, dont on conservera longtemps le souvenir en Belgique, sont d'abord celle organisée à Anvers en 1840, à l'occasion de la fête bisséculaire de Rubens, et dirigée par M. C.-L. Hanssens, l'un des compositeurs dont s'honore le plus notre pays(1); ensuite le festival donné en 1842 par l'ancienne *Réunion Lyrique*, de Bruxelles, et dont l'organisation et la direction étaient confiées à M. Fétis.

(1) M. Fétis, dans la *Biographie générale des musiciens*, place M. C.-L. Hanssens au rang des plus habiles compositeurs de l'époque. Un éloge semblable a été fait dans le temps de cet artiste (*Gazette musicale de Leipzig*) par le célèbre compositeur Mendelssohn-Bartholdy.

CHAPITRE XXIV.

I.

ESPAGNE.

Compositeurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et de nos jours. — Musique religieuse. — Organistes. — Plain-chant. — Chant national. — Airs de danse. — Théâtre national.

D'après les renseignements consignés dans le rapport adressé au gouvernement belge en 1851, par M. Gevaert, les Espagnols n'ont eu que deux genres de musique, à savoir, la musique d'église et la musique populaire. Jusqu'aux temps modernes, les essais qui ont été faits pour la création d'un opéra national et pour la musique instrumentale, n'ont eu que des résultats insignifiants. Pendant plusieurs siècles, le style de musique religieuse a été cultivé en Espagne avec le plus grand succès. Mais le goût a fini par se corrompre, là, comme dans le reste de l'Europe, et la musique religieuse est devenue bruyante et théâtrale. Les formes banales de l'opéra italien composent aujourd'hui le fond de toute la musique qu'on entend dans les églises de la Péninsule; et bien que les archives des cathédrales regorgent de monuments de l'ancienne musique, ces monuments restent enfouis dans la poussière, personne ne va les étu-

dier. M. Hilarion Eslava (voyez ce nom dans les notices) est maintenant le seul compositeur de musique religieuse en Espagne d'un talent réel.

Par l'examen qu'il a fait de l'ancienne musique d'église, M. Gevaert reconnait que les artistes espagnols, bien qu'initiés à la direction donnée à l'art par les musiciens belges et italiens, eurent des formes particulières, qui donnaient à leurs ouvrages un caractère plus simple et plus solennel. Presque toute la musique d'église était écrite à deux chœurs, usage qui s'est conservé jusqu'à nos jours. Sobres d'imitations, de canons et d'autres artifices scolastiques, les maîtres de la belle époque de l'art en Espagne écrivaient de sentiment et s'attachaient surtout à l'expression majestueuse du sentiment religieux. Le genre dans lequel les Espagnols ont particulièrement excellé est celui des compositions funèbres, telles que les messes de *Requiem*, les motets pour la Semaine Sainte, les *Lamentations de Jérémie* et les psaumes de la pénitence.

Le plus ancien des musiciens espagnols cités par M. Gevaert est Antoine Fevin (1), dont M. Eslava a publié plusieurs compositions religieuses dans sa *Lira sacra hispana* (XVIe siècle). Après celui-ci les plus anciens compositeurs d'église connus en Espagne, sont André de Sylva, maître-de-chapelle à Fontarabie; Vaqueraz, Bartholomeo Escobedo, qui, après avoir été chapelain-chantre de la chapelle pontificale à Rome, vers 1545, retourna dans sa patrie et fut maître-de-chapelle à Alcade de Henarez, vers le milieu du XVIe siècle; Christophe Moralès, né à Séville, et que le Pape Paul III fit entrer vers 1540 dans sa chapelle; François Guerrero (2), né également à Séville en 1528, et qui fut maître-de-chapelle dans cette ville; Diego de Ortiz, de Tolède, maître-de-chapelle du vice-roi de Naples vers 1550; Thomaso de Vittoria, né à Avila, élève d'Escobedo et de Moralès, etc.

(1) Selon Burney, Gerbert, Kiesewetter, et en dernier lieu M. Braine (*Hommes illustres de l'Orléanais*), Antoine Févin n'est pas Espagnol, mais naquit à Orléans en 1481.

(2) M. Eslava a publié de ce maître dans la *Lira sacra hispana* les compositions suivantes qu'il signale comme des œuvres très-remarquables : 1° *La Passion*, d'après St-Mathieu, à cinq voix; 2° *La Passion* selon St-Jean (idem); 3° Quelques motets pour un même nombre de voix; 4° une messe à quatre voix sur le chant *Simile est regnum cœlorum*.

M. Adrien de la Fage a publié dans la *Gaceta musical de Madrid* (1855) une notice sur ce compositeur célèbre.

L'Espagne possédait alors plusieurs musiciens de génie, qui ne figurent pas dans le rapport de M. Gevaert, tels que Don Francesco Cevallos, qui occupait en 1535 les positions de *racianero* et de maître-de-chapelle à la cathédrale de Burgos, et dont le motet *Inter vestibulum*, composition digne des plus grands maîtres, a été publié par M. Eslava dans sa collection : *Lyra sacra hispana;* Don Pedro Fernandez, en 1538 maître-de-chapelle de l'église métropolitaine de Séville; Diego del Castillo, premier organiste et *racianero* de la même église vers le milieu du XVIe siècle, mentionné également par M. Eslava avec éloge; Jean-Baptiste Comes, de Valence, maître-de-chapelle de l'église métropolitaine de la capitale de cette province à la fin de ce siècle, et qui est considéré comme le chef de l'école de Valence; Pedro Bergmejo, maître-de-chapelle de la cathédrale de Salamanque vers la même époque; Sébastien Aguilera de Heredia, maître-de-chapelle à Saragosse, et l'un des meilleurs compositeurs espagnols au commencement du siècle suivant.

Parmi les musiciens d'une époque moins éloignée, M. Gevaert cite Bernardus Ribero, de Tolède; Torrès, maître-de-chapelle de Philippe V; Joaquin Nebra, auteur d'une multitude de messes et de motets, conservés à Madrid. Son plus bel ouvrage est une messe de *Requiem* à huit voix; Soler, un des meilleurs compositeurs qu'ait produit l'Espagne, et qui fut maître-de-chapelle de l'Escurial.

Un peu plus moderne que Soler, Doyagüe, maître-de-chapelle à Salamanque, dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, a laissé en manuscrit de beaux ouvrages de musique d'église qui se trouvent dans les archives des chapelles de l'Espagne.

A cette même époque paraissent encore quelques compositeurs de mérite, dont M. Gevaert ne fait pas mention, entre autres : Aranay, maître-de-chapelle à Cuença; Bernard-Alvarez Acevo, maître-de-chapelle en 1787 de l'église dite de la Solitude (Soledad), de Madrid; Don Pedro Aranaz, né à Soria, dans la Vieille Castille, et devenu dans les dernières années du XVIIIe siècle maître-de-chapelle de la cathédrale de Cuença. M. Eslava a inséré dans sa *Lyra sacra hispana*, quelques morceaux de la composition d'Aranaz; Don Pedro Albenez, moine, né dans la Biscaye en 1755, maître-de-chapelle de la cathédrale de St-Sébastien vers la fin du même siècle, etc.

M. Gevaert trouve en général les organistes qu'il a entendus en Espagne,

au-dessous de la critique. On ne saurait imaginer rien de plus vulgaire, dit-il, que les morceaux qu'ils exécutent ; ce sont des espèces de préludes sans ordre, où l'on chercherait en vain une étincelle de génie(1).

Le plain-chant a subi dans toute l'Espagne des altérations pires encore, que ce qu'on entend en France et en Belgique; les demi-tons accidentels y sont si multipliés dans quelques provinces, que le plain-chant ne ressemble plus qu'à de la mauvaise musique théâtrale.

Quant au chant national, M. Gevaert remarque, qu'il porte encore l'empreinte de son origine arabe, excepté les chants de la Vieille Castille et de la Galicie; ces provinces n'ayant été que très-peu de temps sous la domination des Maures, les mœurs orientales n'ont pas laissé des traces aussi profondes que dans le royaume de Grenade et dans l'Andalousie.

Les airs d'origine arabe peuvent être divisés en deux classes principales : les chants qu'on désigne sous les noms de *canas* ou de *pleyeras*, et les airs de danse qui, suivant les localités, se nomment *fandangos*, *malaguenas* et *rondenas*. Les *canas* sont des mélodies d'un rhythme très-indéterminé, elles commencent toujours par une note très-élevée, que le chanteur soutient et file à volonté. Toutes les phrases sont descendantes et la mélodie principale est noyée sous un déluge de trilles assez semblables à des chevrottements. La tonalité de ces morceaux, ajoute M. Gevaert, n'a aucun rapport à nos modes majeur et mineur; les cadences finales ont beaucoup d'analogie avec le 4me ton du plain-chant; à l'égard des successions mélodiques, la plupart ne comportent aucune espèce d'harmonie.

Les airs de danse sont composés en général de deux parties très-distinctes, à savoir : la ritournelle instrumentale et la *copla* ou le couplet. La première partie est invariable pour tous les airs du même genre; les guitaristes habiles s'efforcent d'y faire briller l'agilité de leurs doigts, et souvent ils prolongent la durée de cette ritournelle au-delà du couplet.

Depuis l'expulsion des Maures, beaucoup d'airs nouveaux se sont introduits en Espagne : ces airs sont les *seguedillas*, danse originaire de la province de la Manche.

Les Espagnols, selon M. Gevaert, ne possèdent pas de théâtre natio-

(1) Pour l'histoire des organistes espagnols d'autrefois, on peut consulter l'ouvrage de M. Eslava : *Museo organico espagnol.*

nal. L'Opéra Italien de Madrid est composé d'artistes appartenant à tous les peuples de l'Europe. Lorsque l'Opéra Italien pénétra pour la première fois en Espagne, dans les premières années du règne de Ferdinand VI, quelques musiciens du pays essayèrent de créer un opéra espagnol. Un compositeur, nommé Ponciano, écrivit la musique de ce premier drame lyrique. La tentative ne fut pas heureuse. Remacho, maître-de-chapelle de Charles IV, écrivit aussi en 1790, un opéra sérieux intitulé : *Conquista del Peru*, qui fut représenté dans la même année. En 1808, le ténor Garcia composa pour le théâtre de Malaga un opéra, *El Preso*, dont le livret est traduit du *Prisonnier ou la Ressemblance*, opéra-comique français de Duval, mis en musique par Della-Maria (1).

D'autres artistes, que ceux mentionnés par M. Gevaert, ont tenté des essais de ce genre; d'abord Don Ramon Carnicer, nommé en 1828 directeur de la musique du théâtre royal de Madrid, en remplacement de Mercadante, et en 1830 professeur au Conservatoire de la même ville, contribua à l'établissement d'un théâtre national, et composa à cet effet plusieurs ouvrages, dont le plus important (*Ipermnestre*) fut représenté à Sagarosse en 1843. Ensuite, Barbieri, réputé maintenant le meilleur compositeur dramatique de l'Espagne, forma vers 1850 une association avec les compositeurs Hernando, Oudin, Inzenga Gartambide, le chanteur Salas et l'auteur dramatique Don Luiz Olona, pour la création d'un théâtre d'opéra espagnol, et cette société en fit l'entreprise au théâtre du cirque à Madrid. Un des premiers ouvrages qu'on y représenta au mois de septembre 1851 fut la *zarzuela* (opéra-comique) intitulée *Jugar con fuego* (*Jouer avec fureur*), qui obtint un brillant succès, et dont la musique était de M. Barbieri. Depuis lors, cet artiste a donné au même théâtre la *Hechicera* (*le Sortilége*), en trois actes, et *El Marques de Caravaco* (*le Marquis de Carabas*) en deux actes.

En 1852, Jean-Emile Arietta, professeur de chant de la reine, après avoir passé quelques années en Italie, donna au théâtre d'Opéra Comique Espagnol de Madrid : *Il Domino azul* (*le Domino bleu*), en trois actes; *El Grumete* (*le Matelot*), en deux actes; au théâtre du Cirque en 1855, *Guerra la Muerte*, et dans la même année, au Théâtre royal, *Isabel la Catolica*, grand-opéra.

(1) Déjà en 1805, M. Garcia avait fait représenter au théâtre royal de Madrid un opéra espagnol en un acte : *El Poeta calculista*.

M. François d'Assise Gil, professeur d'harmonie au Conservatoire royal de Madrid, a composé aussi quelques opéras pour le théâtre espagnol de cette ville.

M. Gil acheva son éducation musicale au Conservatoire royal de Bruxelles, et remporta en 1852 le premier prix de composition de cet établissement.

II.

PORTUGAL.

État de la musique en ce pays. — Chants populaires. — Bibliothèque musicale de Lisbonne. Compositeurs portugais d'autrefois.

Toute la musique actuelle de ce pays se résume en chants populaires appelés *ladunes moudhinas*, et dans les œuvres des maîtres italiens qu'on représente au théâtre royal de Lisbonne.

Le Portugal possédait autrefois des compositeurs distingués ; la bibliothèque royale de Lisbonne, qui périt en 1756, lors du tremblement de terre de cette ville, renfermait un grand nombre de leurs ouvrages, et l'on en conserve encore dans quelques monastères du Portugal. Cette riche bibliothèque d'œuvres de musique des compositeurs de toutes les nations, depuis le milieu du XVe siècle, fut rassemblée par les soins du roi Jean IV. Le catalogue en a été dressé en 1649, par le libraire Paul Crasbeeck, et publié à Lisbonne sous le titre de : *Index de obras que se conservô na bibliotheca real de musica.*

Voici la liste des compositeurs portugais les plus renommés des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles :

1° Héliodore de Paiva, moine augustin, qui vécut dans la première moitié du XVIe siècle ; 2° Diégo-Dias de Vilhena, né vers le milieu de ce siècle, un des plus habiles contrapuntistes de son pays ; 3° Edouard Lopez

ou Lobo, appelé *Lupus* en latin, maître de-chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne vers 1600; son style a beaucoup d'analogie avec celui de Benevoli. Il existe parmi les compositions de ce savant musicien un *Salve regina* à onze voix et trois chœurs, et seize *Magnificat* dans les différents tons; 4° Le P. Jean Pinhiero, religieux, un des meilleurs musiciens portugais de la première moitié du XVIIe siècle; 5° Manuel Rodriguez, excellent organiste, harpiste et compositeur, attaché à la chapelle du roi à Lisbonne au commencement du XVIIe siècle; 6° Philippe da Cruz, clerc régulier au monastère de Palmella, né au commencement du même siècle. Il faut croire que les ordonnances du Concile de Trente de 1563, concernant les abus de la musique de l'église, n'étaient pas rigoureusement observées alors en Portugal, car, parmi les ouvrages de Philippe da Cruz se trouvent deux messes : la première à dix voix, composée sur la chanson portugaise : *Quel razon podeis vos tener para no me querer*, et l'autre a pour thème également une chanson profane : *Solo regnas tu en mi;* 7° Agostina da Cruz, chanoine régulier de la congrégation de Santa-Cruz, à Coïmbre, à la même époque; il était renommé comme compositeur, organiste et violoniste; 8° Nicolas de Fonseca, maître-de-chapelle et chanoine de l'église cathédrale de Lisbonne dans la première moitié du XVIIe siècle, connu par une messe à seize voix, fort remarquable; 9° Laurent Rebello, contemporain du précédent; 10° Antoine de Bellem, chanoine régulier, né en 1620, et dont les compositions consistaient en repons, psaumes, lamentations et *Miserere* à 4, 5 et 6 chœurs, et 4 voix chacun; 11° François da Costa, compositeur de la seconde moitié du XVIIe siècle; 12° le P. Gabriël de Jésus, religieux, né vers le milieu de ce siècle, à la fois bon organiste et contrapuntiste; son principal ouvrage est un recueil de quinze motets qui a pour titre : *Quinze motetes par as quinze estacons*, etc.; 13° Christovan de Fonseca, jésuite portugais, né à Evora en 1682, l'un des meilleurs compositeurs de musique d'église qu'ait eu le Portugal; 14° Antonio Lesbio Marquez, maître-de-chapelle du roi de Portugal vers la fin du XVIIe siècle; 15° le P. François Jeronimo, jéronimite, né en 1692, maître-de-chapelle de son couvent, et qui se distingua par son habileté à traiter des compositions de musique d'église à un grand nombre de voix. Jeronimo a laissé en manuscrit : Répons des matines de St-Jérôme, à quatre chœurs, avec instruments de plusieurs espèces; sa

messe à huit voix obligées est, dit-on, une production de grand mérite; 16° Antoine-Charles Sexias, organiste de l'église St-Basile, à Lisbonne, dans la première moitié du XVIIIe siècle, auteur de plusieurs messes à quatre et huit voix, avec orchestre, et un *Te Deum* à quatre chœurs; 17° Antoine Texeira du même temps, et qui fit ses études en Italie. On remarque au nombre de ses ouvrages un *Te Deum* à 20 voix et instruments, qui fut exécuté en 1734. Il a laissé aussi quelques opéras; 18° Antoine-Joseph d'Alcantara, Don Pedro, né en 1798, successivement empereur du Brésil et roi de Portugal, occupe aussi une place distinguée parmi les compositeurs de son pays; ce prince a écrit la musique d'un opéra en langue portugaise, plusieurs compositions pour l'église, une symphonie à grand orchestre et l'*Hymne de la Constitution.*

CHAPITRE XXV.

I.

RUSSIE.

Instinct musical des Russes. — La chapelle du prince Galitzin. — Chœur de la chapelle impériale. — Compositeurs russes. — Les meilleurs orchestres de la Russie. — Conservatoire de musique fondé par la Société Musicale Russe à St-Pétersbourg. — Anciens instruments nationaux des Russes. — Orchestre composé de cors de chasse russes.

Les personnes qui ont séjourné longtemps en Russie conviennent que les habitants de ce pays ont en général l'instinct musical très-développé. La plupart des hommes et des enfants du peuple possèdent des voix très-justes et très-étendues, surtout des voix de basse profonde d'une rondeur et d'une sonorité comme on n'en rencontre guère ailleurs. Les grands seigneurs russes se plaisent à encourager parmi les paysans de leurs domaines ces tendances innées, et il y en a plusieurs qui consacrent même une notable partie de leur temps et de leur revenu à l'instruction musicale de ceux de leurs sujets chez lesquels ils reconnaissent

une aptitude spéciale ; c'est ainsi que le prince Georges Galitzin a fait les plus grands sacrifices pour former le chœur de la chapelle dont il est le directeur et l'organisateur. Les chanteurs de cette chapelle, renommés pour l'ensemble parfait et le fini de leur exécution, sont au nombre de quatre-vingt-dix environ; le prince, nous dit-on, les choisit à l'âge de sept ans, parmi les jeunes paysans de ses domaines du gouvernement de Tambou et les fait d'abord solfier lui-même chaque jour et *mezza voce*, pendant un an et demi. Quand ils sont ainsi initiés aux difficultés de la théorie et que la voix a eu le temps de s'affermir, il les fait entrer dans le chœur, où leur éducation s'achève. Ils font surtout de la musique religieuse, et le fond de leur répertoire se compose principalement des hymnes de la liturgie grecque, mises en musique par un savant musicien russe, nommé Bortnianski, né en 1751 dans la ville de Gloukoff, gouvernement de Tcernigoff. Il acheva son éducation musicale en Italie, auprès de Galuppi, à Venise. A son retour dans sa patrie, on le choisit comme directeur du chœur de la Cour, organisé sous le règne du czar Alexis Mikailovitsch, et qui reçut en 1796 le titre de Chapelle Impériale. C'est par les soins de Bortnianski, que le chœur de la chapelle est parvenu à ce haut degré de perfection qui le rend aujourd'hui l'objet de l'admiration de tous les artistes qui visitent la Russie.

A part les hymnes cités ci-dessus, Bortniansky a composé une messe grecque à trois parties et beaucoup de pièces diverses pour le service spécial de la chapelle de l'Empereur.

L'harmonie des ouvrages de Bortnianski composés pour la chapelle est uniquement basée sur les combinaisons de l'accord parfait et de l'accord de sixte. Le chant de l'église grecque en Russie étant chargé d'ornements, il a conservé ce caractère dans sa musique, tout en employant souvent les voix supérieures à soutenir une harmonie *plane*, tandis que les formes mélodiques passent dans les voix graves.

On considère aussi comme un savant musicien russe du siècle dernier : Berezosky, né en Ukraine en 1725, compositeur de la chapelle de l'Impératrice Cathérine II depuis 1763 jusqu'en 1767.

Les compositeurs russes actuellement les plus connus, sont le prince Youssoupou en même temps violoniste distingué (1); le prince Dolgorouki,

(1) Les artistes qui visitent St-Pétersbourg admirent l'excellence de l'orchestre organisé par les soins du prince Youssoupou; mais un des meilleurs orchestres

le général Alexis Lwoff, directeur de la chapelle impériale; la grande-duchesse Olga; les comtes Michel et Mathieu Wielhorski; le prince Castriot; Antonio Rubinstein, renommé pour sa musique dramatique et instrumentale; Warlamoff et Paschkoff; Strouïsky, auteur d'un opéra russe *Paracha la Sibérienne*, et d'une symphonie ayant pour sujet *Napoléon;* Alexandre Serguéievitch Dargomyski, dont les productions dramatiques se distinguent par une grande originalité; Vertuoski, à qui l'on doit l'opéra *la Tombe d'Ascolt*, ouvrage remarquable; le comte Wielhorsky, connu par ses musiques instrumentales, etc..... Mais le compositeur que l'on cite en Russie avec le plus d'orgueil est M. Michel de Glinka, auteur du premier opéra original russe dont le titre traduit est : *la Vie pour le Tzar*, représenté à St-Pétersbourg en 1839 avec un immense succès. Dans cet ouvrage, M. de Glinka a su mettre heureusement à profit l'élément particulier qui caractérise les chants populaires de son pays. A cette production succéda du même auteur un grand-opéra en cinq actes, *Rouslann et Lioudmeta*, dont le sujet est pris dans l'histoire ancienne des Russes et des grands-ducs de Kiew.

En 1852, l'empereur de Russie confia à M. de Glinka la direction de sa chapelle et de l'Opéra. Cet artiste est mort à Berlin en 1857.

La *Société Musicale russe* de St-Pétersbourg vient d'y fonder sous le patronage de S. A. Impériale la grande-duchesse Hélène, un Conservatoire de musique, où seront enseignés non seulement le chant, le piano, tous les instruments qui entrent dans la composition d'orchestre, l'instrumentation, la composition, etc.; mais l'histoire de la musique, l'esthétique et la déclamation. La durée du cours est fixée à six ans. Chaque élève peut choisir un instrument ou un objet d'étude de prédilection; mais le chant en chœur, l'étude du piano, l'histoire de la musique et l'esthétique y sont obligatoires pour tous. Le comité administratif aura soin, dit le règlement, de faire donner aux élèves, à part l'instruction musicale, les connaissances indispensables de la langue et de la littérature russe, ainsi que les éléments d'histoire et de géographie. La direction de cet établisse-

de l'Europe est, dit-on, celui de la célèbre *Société Philharmonique*, la plus belle institution musicale de la Russie, fondée en 1752, dans le but d'assurer par le produit de ses concerts, des secours et des pensions aux veuves et orphelins de musiciens. Les théâtres italiens de St-Pétersbourg et de Moscou possèdent également des orchestres renommés.

ment ayant voulu en faire concorder l'inauguration et l'ouverture avec la fête du jubilé millénaire de Russie, cette solennité a eu lieu par conséquent le 20 septembre dernier (1862).

ANCIENS INSTRUMENTS NATIONAUX DES RUSSES.

1° Le *rojock*, espèce de cornet des montagnes qu'on croit être le chalumeau pastoral de Théocrite; 2° la *duska*, sorte de flûte primitive analogue à celle que mentionne Horace; 3° la *gelaïka* ou *sipooka*, double flûte semblable à celle des Grecs; 4° la *swirella* ou flûte de roseaux, la flûte de Pan; 5° le *rog*, espèce de cor de chasse; 6° le *pilai*, cornemuse de forme primitive; 7° la *balaïka*, espèce de guitare à deux cordes, très-ancienne, dont on voit l'analogie sur un obélisque égyptien à Rome; 8° le *goudock*, violon de forme primitive; 9° le *gouzly*, harpe horizontale; 10° le *loschki*, modification du *sistrum* antique.

ORCHESTRE COMPOSÉ DE CORS DE CHASSE RUSSES.

Les Russes ont des cors de chasse qu'ils appelent également nationaux; c'est-à-dire, des collections de ces instruments de différentes dimensions, et dont chacun, à l'instar des tuyaux d'orgue, ne rend qu'un seul ton, qui tous ensemble ont le diapason de la totalité des instruments ordinaires de l'orchestre. Avec ces cors, on exécute des morceaux de musique d'une grande difficulté, et dont chaque individu n'a qu'à faire sonner une seule note, celle de l'instrument qu'il tient. Ces orchestres rendent avec une grande précision et avec toutes les nuances, les compositions musicales les plus compliquées, au point qu'à une distance on croirait entendre une orgue d'une grande dimension. C'est à Maresch, corniste, né en Bohême 1709, qu'on en doit l'introduction en Russie. Depuis longtemps les chasseurs russes se servaient d'un cor de cuivre jaune, dont la forme était à peu près semblable à un cône parabolique, et qui ne rendait qu'un son. Maresch en fit fabriquer trente-sept, qui, par leurs grandeurs différentes, rendaient tous les demi-tons compris dans l'étendue de trois

octaves. Ceux des sons les plus graves avaient environ sept pieds de long; les plus petits n'avaient qu'un pied. Depuis lors on a fait des tubes de douze pieds pour la note la plus grave, et de quelques pouces seulement pour la plus aigüe. Le premier essai de cette musique fut fait en 1755, en présence de la cour impériale, à la maison de chasse Ismaïlow, à peu de distance de Moscou.

Lorsque le compositeur italien Sarti reçut en 1784 sa nomination de directeur de la musique de la Cour de Russie, un des premiers ouvrages qu'il y composa fut un psaume en langue russe dans lequel il réunit au chœur et à l'orchestre ordinaire un second orchestre de cors russes, tel qu'il avait été organisé par Maresch.

II.

POLOGNE.

Danses et chants populaires. — Musique religieuse. — Compositeurs polonais, artistes et amateurs. — L'Opéra national. — Conservatoire de Varsovie.

En 1857, M. Albert Sowinski, compositeur et pianiste polonais de grand talent, a publié sous la forme d'un dictionnaire biographique une histoire de la musique et des musiciens de son pays; dans ce travail, l'auteur a commencé d'abord par donner une définition de quelques danses et chants populaires de la Pologne, entre autres de la *polonaise*, dont il fait remonter l'origine aux premiers siècles; de la *mazoure* ou *mazoureck*, danse à trois temps; du *krakowiak*, air vif à deux temps, connu en France sous le nom de Cracovienne; des *duny* ou *dunky*, airs plaintifs, et puis les *dainos*, airs vifs et simples, qui appartiennent surtout à la Lithuanie. M. Sowinski rappelle qu'un de ces airs composé par Chopin, fut chanté à Paris par Mme Viardot-Garcia, en langue polonaise, à un

concert donné au bénéfice des pauvres, par la princesse Marceline Czartoryska[1].

Passant ensuite au genre sérieux, M. Sowinski attribue à St-Adalbert, archevêque de Gnesen, ancienne capitale de la Pologne, l'introduction au Xe siècle, du chant grégorien de ce pays. Ce saint naquit en Bohême en 939; Gerbert, dans son traité *De cantu et musica sacra*, a inséré un chant en forme de litanie et en langue esclavone, dont il est l'auteur. On attribue aussi à St-Adalbert le chant *Bogarodzicq*, que les Polonais avaient coutume d'entonner avant une bataille.

Après St-Adalbert, Nicolas Gomolka, dont le psautier polonais, traduction du poète Jean Kochanowski, a été imprimé à Cracovie en 1580, y exerça le plus d'influence sur l'art musical. Gomolka vivait sous le règne d'Etienne Botary et fit ses études de composition en Italie. Son style a beaucoup d'analogie avec celui de Palestrina.

Au nombre des compositeurs polonais d'une époque plus rapprochée figure l'abbé Grégoire Gorczycki; il vivait dans la première moitié du XVIIIe siècle, et fut maître-de-chapelle du collége des Roraristes, institué par Sigismond Ier, pour l'exécution des messes en musique dites : *Messes rorate*. L'abbé Gorczycki a composé huit messes à quatre voix, sans accompagnement. Un autre musicien polonais qui a joui d'une grande réputation dans son pays, est Joseph Kozlowski, né vers le milieu du siècle dernier; il fut appelé en 1791 au service de la cour de Russie comme directeur des théâtres impériaux, et remplit ces fonctions sous Cathérine II et sous les empereurs Paul Ier et Alexandre Ier, jusqu'en 1821. L'ouvrage le plus remarquable de Kozlowski est la messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre, qu'il écrivit en 1798 pour le service funèbre du dernier roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski.

(1) Une collection de chants historiques polonais intitulé : *Spievy hisrycznez musikoui rycinami* (*Chants historiques*, avec la notation moderne et mesurée, accompagnés de gravures), a été publiée par M. Julien-Ursain Niemcewicz, président de la *Société royale des Amis des Sciences*, à Varsovie, secrétaire du royaume de Pologne (3me édition, 1819).

Un recueil de mélodies fort estimé en Pologne est celui qui a paru sous le titre : *Piesni latinskie i polskie z notami muzycznemi (Chants latins et polonais)* mis en musique par un nommé Brandt, poète et musicien, né à Posen vers 1546.

M. Sowinski a publié aussi une collection de chants nationaux populaires de son pays.

La Pologne peut se glorifier aussi d'avoir donné le jour à l'une des illustrations musicales de notre temps : le pianiste-compositeur Frédéric-François Chopin, né en 1810 près de Varsovie, et mort à Paris en 1849.

Comme parmi les grands seigneurs russes, la noblesse polonaise compte dans ses rangs (mais en moins grand nombre) plusieurs musiciens distingués; le plus digne d'être cité est le comte Michel-Cléophas Oginski, né à Gurow, près de Varsovie, en 1765. C'est particulièrement par ses polonaises à grand orchestre publiées dans les premières villes de l'Europe qu'il a laissé un nom justement célèbre dans l'histoire musicale de son pays.

Pour ce qui concerne le drame lyrique en Pologne, c'est au compositeur hongrois Mathias Kamienski, qu'on en doit la création par son opéra écrit sur des paroles polonaises *Nendza Uszezesliwisna* (*Misère consolée*), représenté en 1778 avec beaucoup de succès sur le théâtre de Varsovie. Un autre musicien de mérite, également étranger à la Pologne, M. Joseph Elsner, né en Prusse en 1769, étant devenu en 1799 directeur de la musique du théâtre de Varsovie, composa dans l'espace de vingt années vingt-deux ouvrages dramatiques sur des sujets écrits en langue nationale; le premier est intitulé : *Miezhacy Kamzatka* (*Les habitants de Kamschatka*), en un acte. Ses compositions religieuses sont également fort estimées en Pologne.

En 1815, Elsner, de concert avec la comtesse Zamoïska, fonda une société pour les progrès de la musique en ce pays, et lors de la création en 1821 du Conservatoire de Varsovie, il en fut nommé directeur.

M. Charles Kurpinski, né à ce qu'on présume vers 1785 dans le duché de Posen, est le premier entre les musiciens polonais qui se soit fait un beau nom de compositeur dramatique. En 1811 il devint directeur d'orchestre du théâtre national de Varsovie, et depuis ce temps jusqu'au moment de la révolution polonaise de 1831, plusieurs de ses opéras y ont obtenu un grand succès de vogue. Ce compositeur, sur lequel on manque de renseignements ultérieurs à 1831, a laissé aussi quelques musiques concertantes pour divers instruments et des chants religieux à plusieurs voix et orgue, en langue polonaise.

CHAPITRE XXVI.

NOTICES

Sur un grand nombre d'écrivains didactiques et théoriciens de l'art musical dans l'Inde, la Chine, la Grèce, l'Italie, la France, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre, l'Écosse, l'Espagne, le Portugal, la Suisse, la Russie et la Pologne.

INDE.

Sarnga Deva, musicien hindou, est un des plus anciens écrivains sur la musique de l'Inde. Son livre sur la théorie de cet art a pour titre : *Ratnacara.*

Soma, musicien et poète hindou, est auteur d'un traité sur la musique en langue sanscrite, intitulé : *Ragavibodha* (*Doctrines des modes musicaux*). Cet ouvrage est divisé en quatre chapitres : le premier, le troisième et le quatrième traitent de la doctrine des sons, de leurs divisions, de leur succession, de la diversité des gammes ou échelles, et contiennent l'énumération des modes ; le deuxième chapitre renferme une description des espèces diverses de l'instrument de l'Inde, appelé *vina,* et de la

manière d'en jouer. (*Asiatic researches* de sir William Jones[1]. — *Oriental collections* de M. Ousely.)

CHINE.

Hoai-nan-tsée, auteur chinois d'une théorie de la musique, écrivait vers l'année 105 avant J.-C. On ne possède plus que des fragments de son livre; mais l'un des morceaux, rapporté et traduit par le P. Amiot (*De la musique des Chinois tant anciens que modernes*), est assez étendu pour nous donner une connaissance suffisante de la plus ancienne exposition parvenue jusqu'à nous de la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, comme génératrice des sons d'une gamme musicale. Cette génération n'est poussée par Hoai-nan-tsée que jusqu'au cinquième terme, parce qu'elle suffit dans ces limites pour la formation de la gamme chinoise des cinq tons, sans demi-tons. *Fa* étant représenté par 1, on a par la progression triple : $\begin{matrix} 1, & 3, & 9, & 27, & 81, \\ fa, & ut, & sol, & ré, & la, \end{matrix}$ d'où se tire la gamme incomplète *fa, sol, la, ut, ré,* sur laquelle sont établies beaucoup de mélodies populaires de la Chine.

Houang-tchin-tchouang vécut à Péking, vers le milieu du XVIIe siècle de l'ère vulgaire. Il s'est fait connaître par un livre sur la harpe chinoise, intitulé : *Khin pouta tching* (*Traité complet sur le Khin*). Cet ouvrage, publié en 1662, réimprimé en 1724, puis en 1746, renferme les instructions les plus étendues sur la variété des formes de l'instrument, sur sa construction, les règles du doigté et l'exposé d'un système de notation pour la musique destinée au *Khin*, qui paraît être une tablature d'instrument à cordes pincées. Un exemplaire de la dernière édition du livre de Houang-tchin-tchouang, appartenant à Klaproth, a été communiqué par lui à M. Fétis.

Ly-koang-ti, ministre d'État et membre du premier Tribunal des Lettres, a laissé un traité sur la musique intitulé : *Kou-yo-kingtchouen,*

(1) Les autres manuscrits orientaux cités dans l'ouvrage de M. Jones et qui ont la musique des Hindous pour objet, sont : 1° *Sangita narayana;* 2° *Raga darpana,* traduit du sanscrit en persan; 3° *Pariataka,* en sanscrit; 4° *Házar dhurpad,* traité de la musique vocale; *Shams-al-aswat (La mère des tons);* 5° *Ratnacara,* livre sur la théorie de la musique par Sa'rnga de' va.

c'est-à-dire commentaire sur le livre classique touchant la musique des anciens; cet ouvrage a été traduit par le jésuite Amiot, missionnaire en Chine.

Ma-Touanlin, auteur d'une encyclopédie littéraire de la Chine, intitulée : *Wen-hian-thoug-khas*, et dans laquelle il traite aussi de la musique.

Parmi les autres savants de la Chine qui s'occupèrent de musique, on compte Lang-lun, King-fang, Lin-Scheou-Rieou, contemporain de Confucius, Sou-Sieou-sun-T'chang-ouen-Cheou, le prince Tsai-yn, de la dynastie des Ming.

GRÈCE.

Alipius, auteur grec, a laissé une *Introduction à la musique*. Cet ouvrage se trouve en manuscrit dans la bibliothèque impériale de Paris.

Archiloque, poète et musicien, né à Paros, l'une des Cyclades, paraît avoir vécu entre la 15me et la 37me olympiade. Les inventions que Plutarque (*De musica*) attribue à Archiloque, sont : 1° *Le rhythme des trimètres;* 2° Le passage d'un rhythme dans un autre d'un genre différent; 3° *La Paracataloge* (désordre dans l'arrangement des sons et dans le rhythme); 4° la manière d'adapter à tout cela le jeu des instruments à cordes; 5° *Les épodes;* 6° *Les tétramètres;* 7° *Le rhythme procritique;* 8° *Le prosodiaque;* 9° *L'élégie;* 10° *L'extension de l'iambique jusqu'au péan épibate;* 11° *Celle de l'héroïque jusqu'au prosodiaque et au critique;* 12° *L'exécution musicale des vers iambiques, dont les uns ne font que se prononcer pendant le jeu des instruments, et dont les autres se chantent.*

Aristide Quintilien (Marcus-Fabius Quintillanus), l'un des auteurs grecs, dont les écrits sur la musique sont parvenus jusqu'à nous, naquit au premier siècle de l'ère vulgaire. L'ouvrage d'Aristide, intitulé : *Sur la musique*, est considéré par les érudits comme ce qui nous reste de plus clair et de plus satisfaisant concernant cet art chez les Grecs.

Aristoxène, philosophe péripatéticien, dont on conserve un *Traité des éléments harmoniques*, en trois livres, naquit à Tarente dans la 115me olympiade, c'est-à-dire environ 354 ans avant J.-C.

Aristote, le plus célèbre et le plus savant des philosophes grecs. Diogène Laërce nous apprend qu'Aristote avait écrit un livre sur la musique et un ouvrage sur les concours de musique des Jeux pithiniens. Ces productions sont perdues.

L'Anonyme. Cet écrivain a traité du rhythme.

Bacchius, surnommé *le Vieux*, auteur d'une *Introduction à la musique.*

Athénée, grammairien grec, naquit à Naucratis, en Egypte, vers l'an 160 de l'ère vulgaire, sous le règne de Marc-Aurèle. On lui doit une compilation qui a pour titre : *Les Deipnosophistes ou le banquet des savants;* cet ouvrage fournit des renseignements sur une multitude d'objets de l'antiquité, particulièrement sur l'histoire de la musique des Grecs, les écrivains qui ont traité de cet art, les instruments(1), leur usage, les chansons, etc.

Chrysogon, célèbre chanteur, vivait vers la trentième année après Jésus-Christ. Plutarque dit, qu'il avait inventé un instrument particulier avec lequel il accompagnait son chant. Juvenal a fait aussi mention de ce musicien.

Euclide, célèbre géomètre, à qui l'on attribue un livre intitulé : *Introduction harmonique et section du canon musical.*

Gaudence, surnommé *le Philosophe*, et dont il nous reste un petit ouvrage : *Introduction à la musique.*

Georges Pachymère a laissé un traité : *De l'harmonique ou de la musique.*

Lasus, poète et musicien, dont parle Athénée, naquit à Hermione, dans l'Argolide, vers la 50me olympiade (environ 590 ans avant l'ère chrétienne). Athénée dit que Lasus fut le premier parmi les Grecs qui écrivit sur la musique, et qui donna des règles pour la composition du chant; mais aucun de ses ouvrages n'est parvenu jusqu'à nous.

Manuel Bryenne, le moins ancien des écrivains grecs. Le traité de musique qui porte son nom a pour titre : *Les harmoniques.*

Nicomaque, auteur d'un traité de musique intitulé : *Manuel harmonique.*

Pausanias, historien grec; son ouvrage : *Le voyage en Grèce*, fournit de curieux renseignements sur les monuments des arts et renferme des

(1) Pour les figures de tous les instruments dont il est fait mention dans Athénée, voyez La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne.*

notices sur plusieurs musiciens de l'antiquité. Il existe une traduction française de cet ouvrage par Clavier (Paris, 1814-21).

Plutarque, polygraphe grec, qui nous a laissé le commentaire sur la création de l'âme, décrite dans *le Timée* de Platon, et un dialogue qui traite spécialement de la musique.

Pollux, grammairien et rhéteur grec. On lui doit une sorte de lexique grec, intitulé : *Onomasticon*, divisé en dix livres. Pollux traite de la musique et des instruments dans le 4me chapitre du second livre, et dans les chapitres 7me, 8me, 9me, 10me et 11me du quatrième.

Porphyre, connu par un commentaire sur les deux premiers livres des *Harmoniques* de Ptolémée.

Pronomus, musicien, né à Thèbes, en Béotie, imagina des flûtes avec lesquelles on pouvait jouer dans les modes éolien, lydien et dorien, qui exigeaient auparavant autant d'instruments différents.

Psellus naquit à Constantinople dans le XIe siècle; il est cité comme un des plus célèbres et des plus féconds des écrivains de cette époque. Parmi le grand nombre d'ouvrages qu'il écrivit, on en trouve un intitulé : *Quadrivium*, qui traite des quatre sciences mathématiques : *l'arithmétique, la musique, la géométrie* et *l'astronomie.*

Ptolémée (Claude), son traité de musique a pour titre : *Les trois livres des harmoniques de Claude Ptolémée.*

Allacci (Léon), en latin *Allatius*, naquit en 1586 dans l'île de Chio, de parents grecs schismatiques. Il nous a laissé un catalogue de tous les drames italiens représentés depuis la renaissance de la poésie dramatique jusqu'en 1666, y compris les opéras; le titre de cet ouvrage est *Dramaturgia divisa in sette indice* (Rome, 1666). Une nouvelle édition de ce catalogue fut publiée à Venise en 1755, avec des corrections, des augmentations et la continuation jusqu'en 1755, sous le titre de *Dramaturgia accrescinta e continuata*, etc.

On cite encore un autre ouvrage d'Allacci : *De melodis græcorum* (Paris, 1646).

ITALIE.

Aaron ou Aron (Pietro), chanoine de la cathédrale de Rimini, naquit à Florence dans la seconde moitié du XVe siècle. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Toscanello in musica* (Venise, 1522; la dernière édition de cet ouvrage parut en 1562); 2° *Trattate della natura et della cognizione di tutto gli tuoni nel canto figurato* (publié en 1525); 3° *Lucidario in musica* (1545).

Adami da Bolsena (Andréa), maître de la chapelle pontificale de l'Académie des Arcades de Rome, où il était désigné sous le surnom de *Carielo Piseo*, naquit à Rome en 1663. On connaît de cet écrivain : *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella pontefícia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie* (Rome, 1711).

Agazzari (Augustin), compositeur, naquit à Sienne en 1578. Il est compté parmi les écrivains sur la musique par son opuscule intitulé : *La musica ecclesiastica*, etc. Agazzari examine dans cet écrit quelle doit être la musique d'église conformément à l'autorité des conciles, particulièrement du Concile de Trente. Ce compositeur est aussi l'un des premiers auteurs qui aient publié des instructions sur l'usage des chiffres pour l'accompagnement de la basse continue.

Aiguino (Illuminato), surnommé *Bresciano*, de l'ordre des frères mineurs de l'Observance, au couvent de Venise, naquit vers 1520 dans les environs de Brescia, en Lombardie. On a publié de ce moine : 1° *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piuscritti* (Venise, 1562. in-4°); 2° *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato* (Venise, 1581).

Algarotti (François), né à Venise en 1712. Parmi ses ouvrages on trouve : *Saggio sopra l'opera in musica*, publié en 1755. Chastelux a donné une traduction de cet ouvrage, sous ce titre : *Essai sur l'opéra* (Paris, 1773).

Alfieri (l'abbé Pierre), prêtre romain, ancien moine camaldule, est né à Rome vers 1805. Il a publié les ouvrages dont voici les titres : 1° *Sagio storico teorico-pratico del canto gregoriano*, etc. (1835); 2° *Ristabelmente del canto e della musica ecclesiastica* (1843).

Artusi (Jean-Marie), chanoine, né à Bologne, florissait vers la fin

du XVIe siècle. Ses principaux écrits relatifs à la musique sont : 1° *Arte del contra-punto ridotto in tavola* (1586); 2° *Seconda parte nelle quale si tratta dell' utile ed uso delle dissonanze* (1589); 3° *L'Artusi ovvero delle imperfezzioni della moderna musica*, etc. (Venise, 1600); 4° *Seconda parte dell' artusi delle imperfezzioni della moderna musica*, etc. (Venise, 1603).

Asioli (Boniface), compositeur, né à Corregio le 30 avril 1769, était directeur de la musique du vice-roi d'Italie et censeur du Conservatoire de Milan. Ses écrits sur la musique sont les suivants : 1° *Principi elementari di musica* (Milan, 1809, en forme de dialogues); une traduction française de ces éléments a paru sous ce titre : *Grammaire musicale, ou théorie des principes de musique*, etc. (1819, avec douze planches); 2° *L'allievo al cembalo ;* 3° *Primo elementi per il canto ;* 4° *Elementi per il contrabasso* (Milan, 1823); 5° *Trattato d'armonia* (Milan, 1813); 6° *Dialoghi sul trattato d'armonia* (Milan, 1814); 7° *Osservazioni sul temperamento proprio degli stromenti stabili ;* 8° *Il maestro di composizione, ossia seguito del trattato d'armonia.*

Azopardi (François), maître-de-chapelle à Malte vers le milieu du XVIIIe siècle, est connu par un traité de composition qu'il publia en 1760 sous ce titre : *Il musico pratico.* Framery en a donné une traduction française intitulée : *Le musicien pratique,* et Choron une édition en 1824.

Baini (l'abbé Joseph), naquit à Rome le 21 octobre 1775. Son premier écrit sur la musique fut une brochure intitulée : 1° *Lettera sopra il motetto a quatro cori del sig. D. Marco Santucci ;* 2° *Sagio sopra l'identita del ritmi musicale e poetico* (Firenze, 1820, in-8°); 3° *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* (Voyez *Notice sur Joseph Baini*, par Adrien de la Fage, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1845.)

Banchieri (Adrien), moine olivetain, compositeur et théoricien, naquit à Bologne en 1567. Il s'est fait connaître par la publication de plusieurs ouvrages sur la musique, dont le principal a pour titre : *Cartella musicale nel canto figurato* (Venise, 1610, 2me édition). La 3me édition de la *Cartella* a pour titre : *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto del P. D. Adriano Banchieri bolognese monaco olivetano* (Venise, 1614). Cet ouvrage intéressant est divisé en 8 parties.

Bardella (Antoine Naldi), surnommé *Il Bardella*, musicien attaché au service du duc de Toscane, vécut à Florence dans les vingt-cinq dernières années du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Il fut l'inventeur du théorbe, auquel on donna d'abord le nom de chitarone (grande guitare).

Basevi (A.), docteur en médecine à Florence, a fondé dans cette ville un journal : l'*Armonia*, dont il est le rédacteur. Il a publié un livre, où sont exposées ses opinions au sujet du compositeur Verdi, sous le titre de : *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Florence, 1859).

Berardi (Angelo) naquit dans le Bolonais vers le milieu du XVIIe siècle. Les ouvrages théoriques de cet écrivain sont les suivants : 1° *Ragionamenti musicali* (Bologne, 1681); 2° *Documenti armonici* (Bologne, 1687); 3° *Miscellanea musicale* (Bologne, 1689); 4° *Arcani musicali* (Bologne, 1690).

Bettoni (l'abbé Bartholomé) a publié un recueil de dissertations sous ce titre : *Ossevazioni sopra i salmi* (Bergame, 1786). La sixième dissertation du premier volume est consacrée à la musique des anciens et particulièrement à celle des Hébreux, au temps de David et de Salomon; la 7me dissertation traite des instruments des Hébreux.

Boëce (Anicius-Manlius-Torquatus-Severinus ou Boetius), maire du palais et consul sous Théodoric, roi des Goths, naquit à Rome vers 470. On lui doit un traité de musique divisé en cinq livres, qui est une sorte de répertoire des connaissances des anciens dans cet art (1). Boëce est le plus ancien auteur qui nous ait fait connaître la notation par les lettres romaines.

La première édition du traité de musique de Boëce a été publiée sous le titre de : *Arithmetica geometria et musica Boethii* (Venise, 1492).

Bona (Jean), savant cardinal, naquit à Mondavi, dans le Piémont, au mois d'octobre 1609. On lui doit l'ouvrage intitulé : *De divina psalmodia* (Rome, 1653). Il en existe des éditions d'Anvers en 1677, Paris 1678, d'Anvers en 1723. Cet ouvrage contient des renseignements sur les tons d'église, le chant des diverses parties de l'office, l'introduction des orgues et des autres instruments de musique dans l'office divin.

(Voyez dans Mazzuchelli, l'article du cardinal Bona.)

(1) Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. I, 2me édition.

Bonesi (Benoit) naquit à Bergame vers le milieu du XVIIIe siècle. La meilleure production de cet écrivain est son *Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie* (Paris, 1806).

Bontempi (Jean-André), chanteur et compositeur, naquit à Pérouse vers 1630. Son principal ouvrage comme écrivain didactique sur la musique est une histoire de cet art, publiée en 1695 sous le titre : *Istoria musica nella quale si hapiena cognizione della teoria e della pratica antica della musica armonica.* Bontempi nous y fait connaître quel était le mode d'enseignement qu'on mettait en pratique dans les écoles de Rome au XVIIe siècle, sous le professeur Virgile Mazzochi. « Les écoles de Rome, dit-il, obligeaient les élèves à employer chaque » jour une heure à chanter des choses difficiles, pour acquérir de » l'expérience, une autre à l'exercice du trille, une autre aux passages » (rapides), une autre à l'étude des lettres, une autre aux vocalises » et exercices de chant, sous la direction d'un maître et devant un » miroir, afin d'acquérir l'assurance qu'on ne faisait aucun mouvement » inconvenant, soit des muscles du visage, soit du front, des yeux ou » de la bouche. L'après-midi une demi-heure était consacrée à l'étude » de la théorie; on donnait une autre demi-heure au contrepoint sur » le plain-chant; une heure à recevoir et à mettre en pratique les » règles de la composition sur la cartelle (peau d'âne préparée pour » écrire la musique); une autre à l'étude des lettres, et le reste du jour » à l'exercice du clavecin, à la composition de quelque psaume, motet » ou canzonette, ou de toute autre espèce de pièce selon ses propres » idées. Quant aux exercices du dehors, ils consistaient à aller souvent » chanter et écouter la réponse d'un écho situé hors de la porte An- » gelin, vers Monte-Maria, pour que chacun put juger de ses propres » accents; à observer la manière et le style d'une multitude de grands » chanteurs qui vivaient sous le pontificat d'Urbain VIII, à s'y exercer » et à en rendre raison au maître, qui, ensuite pour mieux imprimer » les résultats de ces études dans l'esprit de ses élèves, y joignait les » remarques et les avertissements nécessaires (1). »

Brighenti ou Righetti (Mme Marie Georgi), cantatrice, née à Bologne vers 1792. Cette dame est auteur d'un écrit sur la vie de Rossini,

(1) Traduction de M. Fétis.

intitulé : *Cenni di una dona gia cantante sopra il maestro Rossini, in resposta a cio che ne scrisse, nella state dell' anno* 1822, *il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazetta di Milano dello stesso anno* (*Renseignements d'une cantatrice sur le maître Rossini, en réponse à ce qu'en a écrit un journaliste anglais à Paris dans l'été de* 1822, *et qui a été rapporté dans une gazette de Milan de la même année*). Bologne, 1822.

Brunelli (Antoine), compositeur distingué, maître-de-chapelle du grand-duc de Toscane au commencement du XVIIe siècle, a laissé un traité des diverses espèces de contrepoints doubles et du contrepoint improvisé par les chantres d'église, appelé en Italie *contrapunto alla mente* et en France *chant sur le livre*. Cet ouvrage a pour titre : *Regolo e dichiarazioni di alcuni contrapunti dopi, utili*, etc. (Florence, 1610).

Cambassi (Isidore), natif de Milan, a fourni à la *Gazette Musicale* de cette ville de très-bons articles biographiques sur les compositeurs Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Mercadante, Meyerbeer. Cet écrivain, l'un des plus distingués de la presse musicale italienne, est mort à Milan en 1853.

Carpani (Joseph), né en 1752 dans un village de la Briansa, en Lombardie, est auteur d'un volume de lettres biographiques publié sous le titre de : *Le Haydine, overo lettere su la vita e le opere del celebere maestro Giuseppe Haydn* (Milan, 1812). Une nouvelle édition a paru à Padoue en 1823. M. D. Mondo, de Niort, a publié un extrait des lettres de Carpani sur Haydn, sous ce titre : *Les Haydines, ou lettres sur la vie et les ouvrages du célèbre compositeur Haydn*, traduites de l'italien (Niort, 1836). En 1838, le même traducteur a donné l'ouvrage complet, d'après la 2me édition originale.

Carpani est aussi l'auteur de plusieurs lettres sur Rossini.

Cassiodore (Aurélien), historien latin et ministre de Théodoric, roi des Goths, naquit à Squillace vers 470. Parmi ses ouvrages on trouve un traité de musique qui fait partie de celui intitulé : *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*. On le trouve dans ses œuvres complètes publiées par les Bénédictins en 1679 et dans la collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique de l'abbé Gerbert.

Caresanna (Christophe) naquit en 1655, et fut nommé en 1680 organiste de la chapelle royale de Naples. Ce compositeur a laissé des solfèges en duos, divisés en deux livres, et publiés en 1680 sous le titre

de : *Solfeggi a dui voci sul canto fermo.* Ils sont suivis d'exercices à trois voix sur les intervalles de l'échelle. Choron a publié à Paris en 1818 une deuxième édition de ces exercices.

Cerone (prêtre), né à Bergame en 1566. On a de cet écrivain : 1° *Regolo per il canto fermo* (1609); 2° *El Melopeo.* Les livres 3me, 4me et 5me de cet ouvrage traitent du chant de l'église; les 11me, 12me et 15me du contrepoint, de la fugue et des canons, et le 17me explique les temps, les modes et les prolations. Le *Melopeo* fut publié à Naples en langue espagnole en 1613.

Cerretto (Scipion), né à Naples en 1546. Ce compositeur a laissé un ouvrage intitulé : *Della pratica musica vocale e stromentale* (Naples, 1601).

Cherubini (Marie-Louis-Charles-Zenobie-Salvador) naquit à Florence en 1760. On a publié de cet illustre compositeur : 1° Une *Méthode de contrepoint et de fugue;* cet ouvrage est, dit-on, le résumé des leçons qu'il a données pendant plusieurs années au Conservatoire de Paris; 2° *Solfége avec accompagnement de basse chiffrée;* 3° *Solfége avec changements de clefs.*

Clementi (Muzio), célèbre pianiste et compositeur, est né à Rome en 1752. Il est connu comme écrivain didactique par un excellent ouvrage le *Gradus ad Parnassum, ou Introduction à l'art de jouer du piano,* publié en 1800.

Colla (Vincenzo), compositeur, né à Plaisance en 1780. Son ouvrage le plus important est un traité de contrepoint publié sous ce titre : *Saggio teorico-pratico-musicale ossia metodo di contrapunto* (Turin, 1819). Une deuxième édition de ce livre a paru en 1830.

Crescentini (Girolamo), célèbre sopraniste, est né en 1769 près d'Urbino, dans l'État Romain. Il a publié à Vienne en 1797 un recueil d'exercices pour la vocalisation, précédé d'un discours sur l'art du chant en français et en italien.

Cristofali (Bartholomé) ou plutôt Cristofori, facteur de clavecins du grand-duc de Toscane, naquit à Padoue en 1683, s'établit à Florence en 1710, et y fonda une manufacture de clavecins et d'épinettes. En 1711 ou 1718, selon quelques écrivains, Cristofori inventa un clavecin à marteaux (*cembalo a marteletti*) qui a été considéré comme l'origine du piano. (Voyez Marius et Schroeter.)

Diruta (Girolamo), frère mineur, né à Pérouse vers 1580. On connait de lui un livre sur l'art de toucher l'orgue : *Il Transylvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna* (Venise, 1615). Cet ouvrage renferme des toccates et des pièces d'orgues de Diruta (l'auteur), de Claude Merulo, André Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi, Paul Guagliati, Joseph Guani, etc.

Le livre de Diruta est dédié à un prince de Transylvanie : c'est à cause de cette circonstance qu'il est intitulé *Il Transylvano.*

La seconde partie du *Transylvano* a été publiée en 1622.

Doni (Jean-Baptiste) naquit à Florence en 1593. Parmi ses nombreux ouvrages on distingue : 1° le *Compendio del trattatta dei generi e modi della musica* (1635) ; 2° l'*Annotazioni sopra il compendio de generi de modi della musica* (1640); 3° le *Trattato della musica sœnica.*

Doni est le premier qui ait proposé de substituer la syllabe *do* à *ut* dans la solmisation, comme étant plus avantageuse pour l'émission de la voix.

Fantuzzi (le comte Jean), naquit à Bologne vers 1740. Il a publié un livre intitulé : *Notizie degli scrittori Bolognesi* (1781-1794), 9 vol. On y trouve des notices biographiques et littéraires sur Jean-Marie Artusi, sur Adrien Banchieri, sur Hercule Bottegari, sur le P. Martini, sur Laurent Penna, sur Jean Spataro, etc.

Ferrario (Joseph), docteur en médecine, né à Milan, est auteur d'une dissertation sur l'influence physiologique et pathologique de la musique et de la déclamation sur l'homme, qui a été couronnée dans un concours médical de 1825, et qui a pour titre : *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto, e della declamazione sull' uomo* (Milan, 1825).

Gafori ou Gaforio (Franchino), en latin *Gaforius*, naquit à Lodi en 1451. Son traité intitulé : *Pratica musica* (*La musique pratique*) est réputé comme un ouvrage du plus haut intérêt. Le 4me livre de ce traité est, dit-on, ce qu'on possède de plus complet et de meilleur sur les proportions des valeurs de notes dans la notation difficile et compliquée des XVe et XVIe siècles.

Galilée (Vicenzo), gentilhomme florentin et père de l'illustre philosophe Galilée, naquit vers 1533. Ses ouvrages relatifs à la théorie musicale sont : 1° *Discorso della musica antica e della moderna* (Florence, 1581); 2° *Il fronimo, dialogo sopra l'arte del' bene in tavolare e rettamente suonare la musica* (Venise, 1583).

Galilée-Galilei, fils du précédent, illustre philosophe, qui peut être considéré comme le créateur de la physique expérimentale, naquit à Pise en 1564. Dans ses *Discorsi e dimonstrazioni matematiche*, il a consigné des recherches sur les vibrations des cordes, la concordance harmonieuse des sons et les proportions des intervalles (1638).

Ganassi (Sylvestre), surnommé *Del Fontego*, à cause du lieu de sa naissance, bourg de l'État Vénitien, vivait dans la première moitié du XVIe siècle. On a de cet artiste deux ouvrages, dont le premier est intitulé *La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto e di diminuire con esso le composizione* (Venise, 1535). Ce livre est, dit-on, le plus ancien où l'on trouve des règles pour employer divers ornements de la mélodie, dont on a fait ensuite usage, non seulement dans la musique instrumentale, mais aussi dans l'art du chant. Le second ouvrage de Ganassi est un traité de l'art de jouer de la viole : *Regolo Rubertine per la pratica di sonare in violino d'arco tastado, e la viola d'arco senza tasti* (1543).

Gasparini (Francesco), compositeur, naquit à Lucques vers 1665. On a de lui un traité d'accompagnement qui a été longtemps très-estimé en Italie : *L'Armonico prattico al cembalo*, etc. (Venise, 1683). Il en existe également des éditions de 1708, 1715, 1764 et 1802.

Geminiani (François), violoniste, compositeur et écrivain didactique, est né à Lucques vers 1680. On a trouvé parmi ses ouvrages théoriques : 1° *The art on playing the violon*, etc. (*L'art de jouer du violon*, etc.) Londres, 1740. La traduction française a paru peu de temps après; 2° *Guida armonica*, etc. (*Guide harmonique*, etc.) Londres, 1742; 3° *The art of accompanement*, etc. (*L'art de l'accompagnement*, etc.) Londres, 1755.

Guido, en français Gui, moine de l'abbaye de Pomposa, naquit à Arezzo, ville de la Toscane, vers la fin du Xe siècle, ce qui l'a fait nommer assez généralement Gui d'Arezzo. Les ouvrages qui appartiennent véritablement à Guido sont les suivants : 1° *Le Micrologue*, traité de musique, divisé en vingt chapitres et précédé d'une lettre à Théobald, évêque d'Arezzo; 2° *l'Antiphonaire*, contenant des règles de musique et de chant; 3° la lettre au moine Michel, qui renferme des conseils sur la manière de diriger les études de chant et de musique; 4° un petit traité intitulé : *De sex motibus vocum a se in vicem.*

Leo (Léonard), compositeur célèbre, naquit à Naples en 1694. En

fait d'ouvrages théoriques, Léo a laissé des *partimenti* (basses chiffrées) pour l'étude de l'accompagnement, et puis, des solféges pour voix de basse et des *principi di musica*.

Lolli (Antoine), violoniste célèbre, naquit à Bergame en 1728 ou 1733. Parmi les ouvrages de Lolli se trouve celui intitulé : *École de violon avec un second violon, alto et basse.*

Manzi (Guillaume), littérateur italien, a publié un ouvrage intitulé : *Discorso sopra gli spettacoli, le feste ed il lusso degl' italiani nel secolo XIV, con note ed illustrazioni* (*Discours sur les spectacles, les fêtes et le luxe des Italiens au XIVe siècle*, avec des notes et des explications). Rome, 1818.

Maffei (Jean-Camille), savant italien, né à Solofra, dans le royaume de Naples, au commencement du XVIe siècle, a écrit plusieurs traités de philosophie, parmi lesquels on remarque le plus ancien traité de l'art du chant. Cet ouvrage a pour titre : *Discorso filosofico della voce, e del modo d'imparare di cantor di garganta* (Naples, 1563).

Maffei (le marquis François Scipion), célèbre littérateur, également distingué par ses poésies, ses pièces de théâtre et ses savantes recherches sur l'histoire et les antiquités, naquit à Vérone en 1675. Dans le 5e tome du journal *De letterati d'Italia* (Venise, 1711), il a inséré une description du *forte-piano*, qui venait d'être inventé par Christofali, sous le titre de *Nuova invenzione d'un grave cembalo col piano e forte, aggiunte alcune considerazioni sopra li stromenti musicali.*

Majer (le chevalier André), littérateur, né à Venise en 1785, a publié entre autres ouvrages sur la musique : 1° *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiano* (Padoue, 1821); 2° *Sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrappunto* (Venise, 1822).

Mancini (Jean-Baptiste), professeur de chant à la Cour impériale d'Autriche, naquit à Ascoli en 1716. Mancini a publié un livre intitulé : *Pensieri e reflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Vienne, 1774); en 1796, une traduction française en a été publiée à Paris sous le titre de : *Réflexions pratiques sur le chant figuré.* « Le livre de » Mancini, dit M. Fétis, est avec celui de Tosi, ce qu'on a fait de » mieux concernant l'art du chant. On y trouve une multitude de » bonnes observations pratiques qui décèlent le professeur expérimenté

» et des renseignements historiques sur beaucoup de chanteurs distin-
» gués qu'on chercherait vainement ailleurs. »

Marchetto, de Padoue, connu 1° par un ouvrage sur la musique mesurée, écrivit en 1283 : *Pomerium artis musicæ mensurabilis ;* 2° par celui intitulé : *Lucidarium in arte musicæ planæ* (*La lumière portée dans l'art du plain-chant*).

Martini, religieux cordelier, considéré comme le musicien le plus érudit du XVIIIe siècle, naquit à Bologne en 1706. Parmi ses ouvrages les plus considérables on cite : 1° *Storia delle musica;* 2° *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapunto* (Bologne, 1774-1775).

Mattei (l'abbé), né à Bologne en 1730, auteur d'un *Traité pratique d'accompagnement sur des basses chiffrées* (1825-1830).

Mazzuchelli, né à Brescia en 1707. Ses *Scrittori d'Italia* sont très-renommés. On y trouve des notices sur quelques écrivains qui ont traité de la musique, particulièrement sur Guido, au mot *Aretino.*

Paolucci (Joseph), religieux cordelier, naquit à Sienne en 1727. Il s'est fait particulièrement connaître d'une manière avantageuse par une collection de morceaux de musique du style d'église et du style madrigalesque, présentés comme exemples de l'art d'écrire et analysés dans tous les détails, de manière à former un cours de composition pratique. Cet ouvrage a pour titre : *Arte pratica di contrapunto* (Venise, 1765-1772).

Penna (F.-Laurent), carme du couvent de Mantoue, célèbre organiste, naquit à Bologne en 1613; on a de lui plusieurs ouvrages didactiques, entre autres : *Li primi albori musicali* (1678). On a aussi de ce moine un traité de plain-chant : *Direttorio del canto fermo* (Modène, 1689).

Perotti (Jean-Augustin), compositeur, est né à Verceil, dans le Piémont, en 1774. Il est auteur d'un mémoire intitulé : *Dissertazione di sullo stato attuale della musica italiana*, etc. (Venise, 1812).

Petrucci (Octave), né vers 1470 à Fossombrone, petite ville de l'État de l'Église, paraît être le premier qui inventa et grava des caractères pour l'impression de la musique. Pétrucci établit d'abord son imprimerie à Venise, et le premier produit qu'elle donna fut un livre de cinq messes de Josquin Desprez, où l'on trouve à la fin de la basse cette souscription : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosem promensem dei decembris* 1502.

Pisa (Don Augustin), docteur en droit canon et civil, vivait au com-

mencement du XVIIe siècle. Il a publié un livre fort intéressant dans lequel il traite de tout ce qui concerne la mesure en musique, sous le titre : *Battuta della musica dichiziata da don Agostino Pisa*, etc. (Rome, 1611, 2me édition.)

Pistocchi (François-Antoine), compositeur et célèbre professeur de chant, est né à Palerme en 1659. Pistocchi est le fondateur de l'école de chant établie à Bologne vers 1700, et d'où sont sortis les plus grands chanteurs de la première moitié du XVIIIe siècle.

Pitoni, savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rieti en 1657. On a de lui un ouvrage intitulé : *Notizie dei maestri di capella di Roma che oltramontani, ossia notizia di contrapuntiste e compositori di musica degli anni dell' era cristiana* 1000 *sino al* 1700.

Planelli (Antoine), littérateur italien, vivait à Naples en 1770. Il a écrit un livre publié sous le titre : *Dell' opera in musica* (Naples, Campo, 1772). Cet ouvrage est divisé en sept parties; la première renferme un abrégé de l'histoire de l'opéra en Italie et les autres parties traitent de la poésie de ce genre de spectacles, de la musique, des décors, des machines, de la danse et de la direction générale.

Pline (Caius Secundus ou l'Ancien) naquit à Vérone l'an 23 de l'ère chrétienne. Il périt en 79 dans l'éruption du Vésuve, qui engloutit Herculanum, Pompéïa et plusieurs autres villes. Il nous reste de lui une histoire naturelle en trente-sept livres, considérée comme un des ouvrages les plus importants que nous a légués l'antiquité. Pline y traite de la musique et des instruments des anciens aux livres 2, chap. 22; liv. 7, chap. 22 et 56; liv. 9, chap. 9; liv. 2, chap. 51; liv. 16, chap. 36.

Politien (Ange), poète, historien, philosophe et critique, naquit dans la Toscane en 1454. Dans un de ses ouvrages, qui a pour titre : *Panepistemon*, Politien traite : *De musica naturali, mundana e artificiali.*

Porpora (Nicolas) naquit à Naples en 1687. Ce fut là qu'il établit la célèbre école de chant, d'où sont sortis Farinelli, Caffarelli, la Mingotti, Salimbini, Hubert, la Gabrielli, la Molteni et d'autres, qui furent les plus grands chanteurs du XVIIIe siècle.

Possevin (Antoine), jésuite, né à Mantoue en 1534. Dans sa *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (Rome, 1593, et Cologne, 1607), il traite (livre 15, chap. 5 et 6) de la musique et des compositeurs de son temps, dont il donne une liste étendue.

Rodio (Rocco), savant contrapuntiste et écrivain didactique, naquit en Calabre vers 1550. Rodio est un des premiers maîtres qui ont donné des règles et des exemples pour faire le contrepoint improvisé sur le chant, appelé par les Italiens *contrapunto da mente*, dans un traité de musique, dont la 3me édition a été publiée en 1626, sous le titre de : *Regolo per far il contrapunto solo e accompagnato nel canto fermo* (1626).

Sabbatini (Louis-Antoine), franciscain, naquit à Albano en 1793. Il est connu comme théoricien par un recueil de solféges, dont les préceptes sont en canons : *Gli elementi teorici della musica* (Rome, 1789).

Sacchi (D. Juvenal), professeur d'éloquence au collége des nobles à Milan, naquit dans cette ville en 1726. Parmi ses écrits relatifs à la musique, on distingue particulièrement celui où il traite du rhythme mélodique : *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, dissertazioni tre* (1770).

Sala (Nicolas), né en 1701, a publié : *Regole del contrapunto pratico* (Naples, 1794).

Salfi (François), littérateur, naquit à Cosenza en 1759, dans la Calabre. Continuateur de l'*Histoire littéraire d'Italie*, par Ginguené, il donne quelques renseignements sur les musiciens italiens, ainsi que sur les auteurs de traités de musique du XVIe siècle (t. X, pag. 409-423) et fait une histoire abrégée du drame en musique dans le XVIIe (t. XII, pag. 427-479).

Salvator (Rosa), peintre célèbre, musicien et poète, naquit à l'Arenella, petit village près de Naples. L'une de ses satires est consacrée à la musique. Salvator Rosa a voulu y exposer les abus qui, de son temps, s'étaient introduits dans cet art. Mais c'est surtout contre ceux qu'il appelle *Castroni*, qu'il lance ses traits satiriques. Cette nouvelle espèce de musiciens s'était emparée des théâtres, des cours, des églises, au point, dit le poète, qu'on ne faisait que multiplier partout ces êtres et les combler de richesses et d'honneurs, tandis que les gens de bien n'avaient même pas assez de paille pour se coucher :

Virtude oggi nemmeno ha tanta paglia
Per gettarsi a giacere, e a borsa sciolta
Spende l'oro de' re turba che raglia.

Sa deuxième satire concerne les poètes et la troisième signale les vices

des peintres, qui ne le cèdent pas à cet égard aux musiciens et aux poètes.

Ces satires, au nombre de six, ont été publiées à Florence en 1770, par l'abbé Salvini, et à Londres en 1823, *Vie et siècle de Salvator Rosa*, par Lady Morgan (1823).

Signorelli (Pierre-Napoli), littérateur, né à Naples en 1731. Auteur d'un livre ayant pour titre : *Vicende della cultura delle due Sicilie, o sia storia ragionata delle lettere, delle arti*, etc. Il existe aussi de Signorelli une histoire critique des théâtres anciens et modernes (1787-1813).

Scudo (P.), savant littérateur-musicien, rédacteur de la *Revue des Deux Mondes*, naquit à Venise, fut élevé en Allemagne et termina ses études musicales à Paris, dans l'école de musique classique et religieuse fondée en 1816, par Alexandre Choron. M. Scudo réunit tous les ans ses articles de critique et de littérature musicales en un volume qu'il publie sous le titre : *L'Année musicale, ou revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts, des publications littéraires relatives à la musique, et des évènements remarquables appartenant à l'histoire de l'art musical.*

M. Scudo est l'auteur du roman : *Le chevalier Sarti.*

Spataro ou Spadaro (Jean), en latin *Spadarius*, est né à Bologne vers 1460. Son principal ouvrage est un traité de musique : *Trattato di musica* (Venise, 1731), dans lequel on trouve la manière de résoudre un certain nombre de cas difficiles de la notation proportionnelle en usage dans les XVe et XVIe siècles.

Tartini (Joseph), célèbre violoniste, né à Pirano, en Istrie, vers 1692. Ses principaux ouvrages théoriques sont les suivants : 1° *L'Arte dell' arco* (*L'Art de l'archet*); 2° *Trattato delle appogiature si ascendenti che discendenti per il violino*, etc. On en a donné une traduction française, intitulée : *Traité des agréments de la musique, concernant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer*, etc. (Paris, 1782). Cet ouvrage est une sorte de traité pratique des ornements employés du temps de Tartini dans la musique de violon.

Tevo (moine franciscain), né en 1656 près de Roveredo, sur l'Adige, est auteur d'un traité général de la musique : *Il musico testore* (1706).

Tigrini (Horace), chanoine d'Arezzo, vécut dans la seconde moitié du XVIe siècle. Il dédia à Zarlino un ouvrage qui a pour titre : *Compendio*

della musica. Le premier livre traite des intervalles; le second du contrepoint simple à deux voix; le troisième, des tons et des cadences; le dernier des imitations et des canons; des contrepoints doubles à l'octave et à la dixième; des proportions dans la notation ancienne (1588).

Tosi (Pierre-François), sopraniste et compositeur, naquit à Bologne vers 1650. On a de lui un excellent ouvrage concernant l'histoire de l'art du chant en Italie, intitulé : *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723).

Ugolini (Blaise), prêtre vénitien, vécut au milieu du XVIIIe siècle. On a publié de lui, en 1744-1769, une collection d'écrits relatifs aux antiquités hébraïques : *Thesaurus antiquatum sacrum*, etc., en 34 volumes. Le 32me volume est entièrement consacré à la musique des Hébreux et l'on y trouve quarante dissertations ou extraits sur cette matière. Ces morceaux sont précédés de dix chapitres du *Schilte haggiborim*, concernant toutes les parties de la musique des Hébreux, traduits de l'hébreu en latin par Ugolini.

Zacconi, moine de l'ordre de St-Augustin, naquit à Pesaro, vers le milieu du XVIe siècle. Il publia en 1622 un ouvrage qui a pour titre : *Pratica di musica utile e necessaria* (Venise, 1502). Ce livre contient une description exacte des instruments en usage à cette époque.

Zarlino (Joseph), savant musicien, écrivain célèbre sur la théorie de la musique, naquit à Chioggia, dans l'État Vénitien, vers 1519. Parmi ses principaux ouvrages, on cite : 1° *Instituzioni harmoniche* (Venise, 1558). Dans la troisième partie de cet ouvrage se trouvent pour la première fois les règles du contrepoint double; 2° *Dimonstrationi harmoniche*, etc. (1571); 3° *Supplimenti musicali*, etc. (1588).

Une deuxième édition des *Instituzioni harmoniche* a été publiée en 1562 et une troisième en 1573.

Tous les écrits de Zarlino ont été recueillis en une collection intitulée : *Di tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino di Chioggia, maestro di capella della sereniss. signoria di Venetia*, etc. (Venise, 1589).

FRANCE.

Adam (Adolphe-Charles), compositeur dramatique, né à Paris en 1803. Après son décès, on a publié des notes autobiographiques rédigées à la hâte, et pour compléter le volume, on y a ajouté un choix d'articles sur la musique qu'il avait publiés dans les journaux. Ce volume a pour titre : *Souvenirs d'un musicien* (Paris, 1857).

Alembert (Jean-le-Rond d'), philosophe et géomètre célèbre, naquit à Paris en 1717. On connait de d'Alembert : 1° les *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés* (Paris, 1752); 2° les *Recherches sur la courbe que forme une corde tendue mise en vibration* (1747 et 1750); 3° *Sur la vitesse du son*, etc.

Amalaire, surnommé *Symphosius*, à cause de son goût pour la musique; directeur de l'école du palais sous Louis le Débonnaire, chorévêque du diocèse de Lyon, puis de celui de Trèves, naquit à Metz vers la fin du VIIIe siècle. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *De ordine antiphonarii* (*De l'ordre de l'antiphonaire*), inséré dans la *Bibliothèque des pères*, t. XIV, p. 980.

Amiot, jésuite et missionnaire en Chine, naquit à Toulon en 1718. Il s'est fait connaître par des travaux sur les antiquités et les arts des Chinois. Amiot a traduit du chinois un traité intitulé : *Kou-jo-kingt-chouen*, c'est-à-dire, commentaire sur le livre classique touchant la musique des anciens.

Amyot (l'abbé), célèbre traducteur de Plutarque, précepteur de Charles IX et d'Henri III, naquit à Melun en 1513. On lui doit une traduction du traité de Plutarque : *Sur la musique.*

Baillot (Pierre-Marie-François de Sales), célèbre violoniste, est né près de Paris en 1771. On a publié de M. Baillot : 1° *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire de Paris, avec Rode et Kreutzer;* 2° *Méthode de violoncelle adoptée par le Conservatoire de Paris*, par Levasseur, Catel et Baudiot, rédigée par Baillot; 3° *Six études pour le violon;* 4° *Notice sur Viotti;* 5° *Notice sur Grétry;* 6° deux discours sur les travaux du Conservatoire prononcés aux distributions des prix en

1812 et 1813; 7° *L'Art du violon,* nouvelle méthode pour cet instrument (1835), l'ouvrage le plus parfait qui existe en ce genre.

Barret (Apollon-Marie-Rose), premier hautbois du théâtre italien à Londres et professeur pour cet instrument à l'Académie royale de musique de cette ville, naquit en 1804 dans le midi de la France. La production la plus importante de cet artiste est une méthode pour le hautbois, publiée à Londres sous le titre de : *A complet method for the oboe,* etc. Cet ouvrage est considéré comme le meilleur et le plus complet qui ait été fait sur le hautbois.

Barthélemy (l'abbé), naquit à Casses, près Aubagne, vers 1716. On connait de cet écrivain distingué : *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du IVe siècle de l'ère vulgaire.* Cet opuscule est extrait de son grand ouvrage : *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce.*

Barthès (Paul-Joseph), célèbre physiologiste, docteur en médecine, naquit à Montpellier en 1734. Un ouvrage posthume de Barthès intitulé : *Traité sur le beau* (1807), a été publié par les soins de M. Barthès de Marmorières, son frère. On y trouve un chapitre sous le titre de : *Nouvelles recherches sur la déclamation théâtrale des Grecs et des Romains.* (Voyez *Magasin encyclopédique*, 6me année, t. V, p. 209.)

Beaulieu (Marie-Désiré-Martin), est né à Paris le 11 avril 1791. Ses écrits relatifs à la musique sont : 1° *Du rhythme, des effets qu'il produit et sur leurs causes* (Paris et Niort, 1852); 2° *Mémoire sur ce qui reste de la musique de l'ancienne Grèce dans les premiers chants de l'église* (Niort, 1852); 3° *Mémoire sur le caractère que doit avoir la musique d'église et les éléments de l'art musical qui constituent ce caractère* (Paris, 1858).

Bedos de Celles (Dom.-François), bénédictin de la Congrégation de St-Maur, naquit à Caux, diocèse de Bésiers, vers 1706. On lui doit un ouvrage important : *L'art du facteur d'orgues* (Paris, 1766-1778). Cet ouvrage fait partie de la *Collection des arts et métiers,* publiée par l'Académie des sciences.

Berlioz (Hector) est né à la Côte St-André (Isère), le 11 décembre 1803. Comme critique et théoricien, M. Berlioz s'est fait une brillante réputation par un grand nombre d'articles insérés dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* et le *Journal des Débats.* Ses autres écrits sont : *Voyage musical en Allemagne et en Italie,* auquel il a réuni ses

Études sur Beethoven, Gluck et Weber; — Mélanges et nouvelles (Paris, 1844); — *Les grotesques en musique; — Les soirées d'orchestre* (Paris, 1853). — *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, etc.

Bernhard (B.), ancien élève de l'école des chartes de Paris, naquit à Strasbourg vers 1812. Il est auteur de *Recherches sur les corporations d'instrumentistes du moyen-âge.* (Voyez *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. III, IV, V). On a aussi du même littérateur une notice sur la confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace, relevant de la juridiction des anciens seigneurs de Ribaupierre, et plus tard de celle des Palatins de Birkenfeld, aujourd'hui la Maison royale de Saxe, insérée dans le t. III de la *Revue historique de la noblesse* (15me livraison, 1844), p. 169-190.

Berr (Michel), savant israëlite, est né à Nancy en 1780. Parmi ses écrits on remarque une *Dissertation sur la musique et sur l'élégie des Hébreux*, insérée dans le *Magasin encyclopédique*, t. XVI.

Biche-Latour (Achille-Laurent) naquit à Bordeaux le 8 novembre 1816. En 1841, l'Institut historique de Paris lui a décerné une médaille d'or, pour son mémoire sur cette question : *Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne ont été introduits dans la composition; signaler les causes qui ont donné lieu à cette introduction.* Ce mémoire a été inséré dans le recueil de l'Institut historique et publié séparément. On en trouve une analyse dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9me année, N° 18, p. 192-193, par Maurice Bourges.

Biot (Jean-Baptiste), de l'Académie des sciences, professeur de physique mathématique au collége de France, naquit à Paris en 1774. Il a publié en 1816 un *Traité de physique*, en quatre volumes. Le livre 3me, t. II, p. I-190, traite de l'acoustique. Ce livre est divisé en 10 chapitres, dans lesquels il traite de la production du son, de la perception et de la comparaison des sons continus, etc.

Blanchard (Henri-Louis), violoniste, compositeur, littérateur et critique distingué, naquit à Bordeaux (Gironde) en 1778 et mourut à Paris en 1858. Ses premiers essais dans la critique musicale parurent dans *La Pandore*, en 1828; puis il fut collaborateur de l'*Europe littéraire et musicale de Paris*, en 1833, du journal des théâtres *le Foyer*, du *Monde dramatique*, et enfin de la *Revue et Gazette musicale de Paris.*

Blaze (François-Henri-Joseph), dit Castil-Blaze, est né à Cavail-

lon le 1er décembre 1784. Ses écrits relatifs à la musique sont les suivants : 1° *L'Opéra en France* (Paris, 1820); 2° *Dictionnaire de musique moderne*, une 2me édition en 1825 (Paris). En 1828, M. Mees, professeur de musique à Bruxelles, a donné une réimpression de cet ouvrage, précédé d'un abrégé historique sur la musique moderne et d'une biographie des théoriciens, compositeurs, chanteurs et musiciens célèbres qui ont illustré l'école flamande et qui sont nés dans les Pays-Bas; par ordre alphabétique (Bruxelles, 1828). Le traité de l'*Opéra en France*, de Castil-Blaze, augmenté d'un essai sur le drame-lyrique et les vers rhythmiques, a été remis en vente en 1826, comme une deuxième édition; 3° *Chapelle de musique des rois de France* (Paris, 1832); 4° *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni* (idem); 5° *L'Académie royale de musique depuis Cambert en* 1669 *jusques et y compris l'époque de la Restauration.* Ce travail a été publié en onze articles dans la *Revue de Paris*, depuis 1834 jusqu'en 1838. Il en a été tiré quelques exemplaires sous ce titre : *Mémorial du Grand-Opéra;* 6° *Le Piano*, histoire de son invention. Ce travail a paru dans la *Revue de Paris* en 1839; 7° *Molière musicien*, etc. (Paris, 1852); 8° *Théâtres lyriques de Paris; L'Académie impériale de musique*, etc. (Paris, 1855), et un grand volume in-4° de musique; 9° *Théâtres lyriques de Paris; L'Opéra Italien* de 1548 à 1856 (Paris, 1856). M. Castil-Blaze a rédigé pendant longtemps la chronique musicale du *Journal des Débats* et du *Constitutionnel.* Il a fourni aussi quelques articles au *Ménestrel*, journal de musique, à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, à la *France musicale* et au *Magasin pittoresque.*

Blaze (Henri), baron de Bury, fils du précédent, naquit à Avignon en 1813. Au nombre de ses écrits sur la musique, on remarque : 1° *Études littéraires sur Beethoven* (dans la *Revue des Deux-Mondes*, 2me série, t. II, 1833); 2° *Musique des drames de Shakspeare* (ibid., 4me série, t. Ier, 1835); 3° *Revue musicale*, suite d'articles (ibid., t. I à XXX, 1835 à 1842). Tous ces morceaux ont été publiés sous le pseudonyme de Hanswerner; 4° *Poètes et musiciens de l'Allemagne : Uhland et M. Dessauer* (ibid., t. IV, 1835); *M. Meyerbeer* (ibid., t. V); 5° *De la musique des femmes; La Esmeralda de Mlle Louise Bertin* (ib., 4me série, t. VIII, 1836); 6° *Lettres sur les musiciens français;* M. Halévy : *Guido et Ginévra* (ibid., t. XIII); *De l'école fantastique et de*

M. Berlioz (ibid., t. XVI, 1838); 7° *Adolphe Nourrit* (ibid., t. XVII, 1839); 8° *Mlle Sophie Loewe* (ibid., t. XXV, février 1841); 9° *La reine de Chypre*, musique de M. Halévy (ibid., t. XXIX, janvier 1842); 10° *La Vestale*, de Mercadante; *Le Stabat*, de Rossini (ibid., t. XXIX, février 1842); 11° *Vie de Rossini* (Paris, 1854). On a aussi publié sous le nom de M. Blaze de Bury un volume intitulé : *Les musiciens contemporains* (Paris, 1856). Les artistes dont il y est parlé sont : Weber, Mendelssohn, Spohr, Meyerbeer, Niels-W. Gade, Chopin, Jenny Lind, Paër, Spontini, Cherubini, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Verdi, Auber, Hérold, Halévy, Félicien David, Adolphe Nourrit, La Pasta, La Malibran, La Sontag.

Bocquillon-Wilhem (Guillaume-Louis) naquit à Paris le 18 décembre 1781. En 1815 il appliqua à la musique le mode de l'enseignement mutuel qui venait d'être introduit en France. En 1819, une proposition lui fut faite par le baron de Gérando pour que l'étude de la musique fut introduite dans l'enseignement primaire de Paris, et M. Bocquillon-Wilhem fut désigné pour en organiser le système.

En 1821, M. Bocquillon-Wilhem publia l'exposé de sa méthode, avec des tableaux d'exercices pour les élèves, sous ce titre : *Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant*, divisé en deux parties (Paris, 1821-1824). Cet ouvrage est divisé en plusieurs cours gradués. La 2me édition du *Guide* parut en 1827, à Paris, avec des tableaux d'exercices. La 3me édition est intitulée : *Méthode ou instruction sur l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire* (Paris, 1835), avec deux suites de tableaux, la première pour le premier cours, en 50 feuilles, et la deuxième pour le second cours, en 25 feuilles. Enfin une 4me édition a paru en 1839 sous le titre de : *Guide complet de la méthode B.-Wilhem, ou instructions*, etc., réuni aux tableaux de l'édition de 1835. — *Le Manuel musical à l'usage des colléges, des institutions*, etc. (Paris, 1836).

M. Bocquillon-Wilhem a publié dans le *Dictionnaire des découvertes* une notice sur les travaux de Perne et une notice nécrologique sur M. J.-B. Morel.

Bourgeois (Louis), né à Paris au commencement du XVIe siècle, est auteur d'un livre qui a paru sous ce titre : *Le droict chemin de la musique, composé par Louis Bourgeois, avec la manière de chanter les psau-*

mes par usage ou ruse, etc. (Génève, 1550). Cet ouvrage est, dit-on, le premier où l'on a proposé d'abandonner la main musicale, attribuée à Guido d'Arezzo, et d'apprendre la musique par l'usage du solfége.

Burette (Pierre-Jean) naquit à Paris en 1665. Parmi le grand nombre d'écrits de Burette, on distingue surtout : 1° *L'Analyse du dialogue de Plutarque sur la musique;* 2° le *Dialogue de Plutarque sur la musique*, traduit en français avec des remarques.

Tous les travaux littéraires de Burette se trouvent réunis dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions.*

Brossard (Sébastien de), prêtre, le premier en France qui s'occupa de la littérature musicale, naquit en 1660. Il a publié un dictionnaire de musique dont la première édition parut sous ce titre : *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique; à l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux et de plus nécessaire à savoir, tant pour l'histoire et la théorie, que pour la composition et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc., ensemble une table alphabétique des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément; un traité de la manière de prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et français; et un catalogue de plus de* 900 *auteurs qui ont écrit sur la musique, en toute sorte de temps, de pays et de langues* (Paris, 1703). Cette édition est dédiée à Bossuet.

Breton (Joachim le), né à St-Meen, en Bretagne, dans l'année 1760. Parmi ses ouvrages on remarque : 1° *Rapport sur l'état des beaux-arts* (Paris, 1810); 2° *Notice sur la vie et les ouvrages de Grétry* (Paris, 1814); 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn.*

Bourges (Jean-Maurice) naquit à Bordeaux en 1812. Il a fourni de nombreux articles concernant l'art musical à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, dont il est un des rédacteurs depuis l'année 1839.

Caffiaux (Dom.-Philippe-Joseph), bénédictin de la congrégation de St-Maur, naquit à Valenciennes vers 1712. Ce savant religieux est connu comme auteur d'une *Histoire de la musique*, dont le manuscrit autographe se trouve à la bibliothèque impériale de Paris.

Calmet (Dom.-Augustin), savant bénédictin de la congrégation de

St-Vannes, naquit en Lorraine le 26 février 1672. Dans son *Commentaire littéral sur la Bible*, on trouve : 1° *Une dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux;* 2° *Une dissertation sur les instruments de musique des Hébreux;* 3° *Une dissertation sur ces deux termes hébreux : Lamnazeach et Sela;* 4° *Le dictionnaire historique et critique de la Bible.*

Cange (Charles-Dufresne, sieur Du), né à Amiens en 1610. Parmi ses ouvrages on remarque le suivant, dans lequel on trouve des renseignements sur la musique du moyen-âge : *Glossarium ad scriptores medicæ et infimæ latinitates* (Paris, 1678).

Une nouvelle édition de l'ouvrage de Du Cange a été publiée chez MM. Didot frères, à Paris (1840-1850).

Cartier (Jean-Baptiste), violoniste distingué, naquit à Avignon en 1765. On lui doit l'*Art du violon, ou collection choisie dans les sonates des trois écoles Italienne, Française et Allemande* (Paris, 1798). Cet artiste a écrit aussi une *Histoire du violon*, ouvrage resté en manuscrit. M. Cartier a détaché de son livre une *Dissertation sur le violon*, qui a été insérée dans la *Revue musicale* (tome III, p. 103-108).

Catel (Charles-Simon), compositeur dramatique, naquit à l'Aigle en 1775. Il a publié en 1802 un *Traité d'harmonie* à l'usage des élèves du Conservatoire de Paris, considéré par les artistes comme l'un des meilleurs ouvrages en ce genre. Ce traité a été publié de nouveau en 1851 avec des additions, par M. Leborne. A l'époque où parut cet ouvrage le système de Rameau était le seul en usage en France; les excellents travaux de Sorge, Kirnberger et Turk sur cette matière y étaient entièrement inconnus.

Chevé (Emile), ancien chirurgien de la marine, propagateur de la méthode Galin, naquit à Douarnenez (Finistère) en 1804. M. Chevé a publié en collaboration avec Mme Chevet, née Paris, plusieurs ouvrages à l'usage de ses élèves, entre autres une *Méthode élémentaire de musique vocale* (1844).

Choron (Alexandre-Etienne), né à Caen en 1772. Parmi ses écrits nous citerons les ouvrages suivants : 1° *Notices françaises et italiennes sur Leo, Jomelli, Palestrina et Josquin Desprez;* 2° *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, par Choron et Fiocchi (1804); 3° *Principes de composition des écoles d'Italie* (1808). Cet ouvrage a été divisé

en six volumes avec de nouveaux titres en 1816. Le premier volume renferme une préface en 17 pages; le livre premier qui traite de l'harmonie, renferme un choix de *partimenti* pour l'accompagnement, choisis dans les ouvrages de Durante, de Cotumacci, de Fenaroli et de Sala. Le deuxième volume contient un traité du contrepoint simple : les modèles sont de Sala pour le contrepoint; les trios de Caresana; une nouvelle traduction française des contrepoints doubles et conditionnels de Marpurg, les modèles de Sala pour le contrepoint double. Le troisième volume renferme le traité de l'imitation et de la fugue, traduit de Marpurg, et les modèles de Sala jusqu'à la fugue à huit parties. Le quatrième volume contient la deuxième suite de fugues et les modèles de canons de Sala. Au commencement du cinquième volume on trouve un traité de style de chaque genre de musique, sous le titre de *Rhétorique musicale*. Le sixième volume renferme des modèles de madrigaux non accompagnés, pris dans les ouvrages de Paolucci, de Martini, etc.; 4° *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle (1810-1811).

En 1816, M. Choron créa une école de musique religieuse.

Chuppin (Mlle Emma), postérieurement Mme Liénard, est née à Caen vers 1810. Elle s'est fait connaître par une dissertation intitulée : *De l'état de la musique en Normandie depuis le IXe siècle*. Cette dissertation a été couronnée par la *Société des Sciences, des Lettres et des Arts* du Calvados, le 2 décembre 1836. (Caen, 1837.)

Clément (Félix), professeur de musique et littérateur, est né à Paris en 1822. Cet artiste avait sous presse, en 1860, une *Histoire générale de la musique religieuse*.

Colombat (Marc), médecin à Paris, né à Vienne, dans le département de l'Isère, en 1797, a publié un *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix, ou recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal* (Paris). Une deuxième édition en a été publiée en 1838, sous ce titre : *Traité des maladies des organes de la voix*.

Comettant (Jean-Pierre-Oscar), compositeur et littérateur, est né à Bordeaux (Gironde) en 1819. On compte parmi ses principaux ouvrages littéraires : 1° *Trois ans aux États-Unis; Études des mœurs et coutumes américaines;* 2° *La propriété intellectuelle au point de vue de la morale et du progrès* (Paris, 1858); 3° *Histoire d'un inventeur*

au XIXe siècle. Adolphe Sax (le célèbre facteur d'instruments de musique) : *Ses ouvrages et ses luttes* (Paris, 1860); 4° *Portefeuille d'un musicien* (ibid.); 5° *Musique et musiciens* (Paris, 1862).

Comte (Auguste), mathématicien et fondateur du *positivisme*, est né à Montpellier en 1798. On a de ce savant des *Considérations générales sur l'acoustique*, qui font partie de son *Cours de philosophie positive* (Paris, 1834 et années suivantes, t. II, p. 595-637).

Corette, musicien français, a publié en 1750 une *Méthode d'accompagnement*, dans laquelle on trouve la particularité suivante : « Lorsque » les sonates de Corelli arrivèrent de Rome vers 1715, personne à Paris » ne put les exécuter; le duc d'Orléans voulant les entendre, fut obligé » de les faire chanter par trois voix; les joueurs de violon se mirent à les » étudier, et au bout de quelques années, il s'en trouva trois qui furent » en état de les jouer. Baptiste, l'un d'eux, alla même à Rome, pour les » étudier sous Corelli. »

Coussemaker (Edm. de), savant archéologue, né à Bailleul en 1795, membre correspondant de l'Institut de France. Il a publié entre autres ouvrages : 1° un *Mémoire sur Hucbald* (1841); 2° une *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai et autres villes du département du Nord* (1843); 3° *Essais sur les instruments de musique au moyen-âge;* 4° *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, œuvre couronnée par l'Institut de France (1852); 5° *Chants populaires des Flamands de France*, recueillis et publiés avec les mélodies originales, une traduction française et des notes (Gand, 1855-1857).

Damoreau (Mme Laure-Cinthie-Montalant), connue d'abord sous le nom de Mlle Cinti, célèbre cantatrice, naquit à Paris en 1801. Cette dame a écrit une *Méthode de chant*, dédiée à ses élèves.

Dancla (Jean-Charles), violoniste distingué et professeur de son instrument au Conservatoire de Paris, naquit à Bagnères-de-Bigorre (Hautes-Pyrénées) le 25 décembre 1818. Parmi ses ouvrages pour l'enseignement on compte : 1° *Méthode élémentaire et progressive pour le violon;* 2° 46 *Études méthodiques et progressives;* 3° 12 *Études faciles;* 4° *Le Progrès*, 10 études pour le travail de la main gauche; 5° 15 *Études faciles avec un second violon;* 6° 20 *Études caractéristiques;* 7° *École du mécanisme*, 50 études journalières; 8° *L'École de l'expression*, 18 mélodies pour violon seul; 9° 25 *Études très-faciles*

pour violon seul; 10° *L'art de moduler sur le violon*, 105 préludes, en collaboration avec M. Panseron.

Danel (Louis-Albert-Joseph), savant amateur de musique et zélé protecteur de cet art, fondateur de la société chorale *l'Avenir*, vice-président de la société de *Sainte-Cécile*, vice-président de la commission administrative de l'École de Musique de Lille, chevalier de la Légion d'Honneur, naquit en cette ville le 2 mars 1787. On lui doit un très-bon livre intitulé : *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale*, et dont la 4me édition a été publiée à Lille en 1859.

On trouve l'exposé de cette méthode dans la *Biographie universelle des musiciens*, de M. Fétis (2me édition).

M. Danel a fondé plusieurs cours pour l'enseignement de sa méthode, non seulement à Lille, mais dans diverses localités du département du Nord, à Douai, et jusque dans les villages. D'anciens élèves de ces cours sont placés par lui à la tête des nouveaux cours qu'il a organisés.

Dauprat, célèbre professeur de cor et compositeur pour son instrument, naquit à Paris en 1781. Sa *Méthode pour cor alto et cor basse* (premier et deuxième cor) est réputée le meilleur ouvrage qui ait été publié sur l'art de jouer de cet instrument.

Dauverné (François-Georges-Auguste), professeur de trompette au Conservatoire de Paris, naquit en cette ville le 15 février 1800. On a de cet artiste une *Méthode pour la trompette*, précédée d'un *Précis historique sur cet instrument en usage chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (Paris, 1857).

Deschamps (Eustache), huissier de Charles V, roi de France, gouverneur du château de Fismes et bailli de Senlis, naquit à Vertus, en Champagne, au commencement du XIVe siècle. Le manuscrit des œuvres de Deschamps de la Bibliothèque impériale de Paris contient 1,175 ballades, 171 rondeaux, 80 virelais, 14 lais, 28 farces, complaintes et traités divers, 17 lettres ou épitres. Son plus long poème est le *Miroir du mariage*, d'environ 13,000 vers. Dans son ouvrage intitulé : *L'Art de dicter et fère chançons, ballades, virelais et rondeaux*, Deschamps commence par dire un mot des sept arts libéraux, ainsi appelés, dit-il, « parce que anciennement nul, s'il était libéral, c'est-à-dire fils de » noble homme, et astrait de noble lignée, n'osait apprendre aucun » d'iceux d'arts, c'est-à-savoir : grammaire, logique, rhétorique, géo-

» métric, arithmétique, musique et astronomie. » C'est à la musique qu'il s'attache le plus, et c'est d'elle, et non pas de la rhétorique, qu'il fait dépendre tout ce qui a trait aux ballades, sirventois, rondels, sottes chansons, pastourelles, lais de toute espèce, dont il donne les règles, en les appuyant de nombreux exemples.

Duport (Jean-Louis), célèbre violoncelliste, naquit à Paris en 1749. On lui doit un excellent ouvrage intitulé : *Essai sur le doigter du violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices.*

Escudier (Marie et Léon); Marie Escudier est né le 29 juin 1819 et Léon le 17 septembre 1821, à Castelnaudary (Aude). On remarque parmi leurs principaux écrits : 1° *Études biographiques sur les chanteurs contemporains, précédées d'une esquisse sur l'art du chant* (Paris, 1840); 2° *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres* (Paris, 1844); 3° *Dictionnaire de musique théorique et pratique*, avec une préface de M. F. Halévy (Paris, 1854). Dans ce deuxième dictionnaire, le premier a été réfondu, développé et complété; 4° *Rossini, sa vie et ses œuvres*, avec une introduction par Méry (Paris, 1854); 5° *Vie et aventures des cantatrices célèbres, précédées des musiciens de l'empire et suivies de la vie anecdotique de Paganini* (Paris, 1856).

MM. Marie et Léon Escudier sont les fondateurs et rédacteurs en chef du journal *La France musicale.*

Elie de Salomon, en latin *Elias Salomonis*, clerc de Sainte-Astère, dans le Périgord, a écrit en 1274 un traité de musique qui a pour titre : *Scientia artis musica.* On trouve au trentième chapitre de cet ouvrage les règles les plus anciennes, dit-on, qui sont parvenues jusqu'à nous pour faire le contrepoint improvisé, appelé en France *chant sur le livre* et en Italie *contrapunte da mente.*

Farrenc (Jacques-Hippolyte-Aristide), professeur de flûte et compositeur pour cet instrument, un des collaborateurs du journal *La France musicale*, auteur d'une série d'articles publiés en 1858 dans la *Revue de musique ancienne en moderne*, sous le titre : *Les livres rares et leur destinée*, naquit à Marseille en 1794. On lui doit aussi une publication d'un grand intérêt, intitulée : *Trésor des pianistes, ou collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques, depuis le XVIe siècle jusqu'à la moitié du XIXe*, accompagné de notices biogra-

phiques, de renseignements historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'exemples et explications propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agréments, etc., etc., recueillies et transcrites en notation moderne par Aristide Farrenc, avec le concours de Mme Louise Farrenc, compositeur et professeur de piano au Conservatoire impérial de Paris.

Framery (Nicolas-Étienne) est né à Rouen en 1745. Parmi ses divers écrits on distingue : 1° son *Mémoire sur le Conservatoire de musique* (Paris, 1795); 2° *De l'organisation des spectacles de Paris* (1791); 3° une *Notice sur Joseph Haydn* (1791); 4° *Le Calendrier musical universel, etc.* (Paris, 1788-1789).

Frichot, musicien français, fixé à Londres vers 1790, est le premier inventeur du *cor-basse*, instrument auquel on a donné depuis lors le nom d'*ophicléïde*.

Gaffarel (Jacques), hébraïsant et orientaliste, né à Maunes, en Provence, en 1592. On cite de lui un traité : *De musica Hœbreorum stupenda*, publié en 1623.

Galin (Pierre), mathématicien, né à Bordeaux en 1786, auteur d'un ouvrage intitulé : *Le Méloplaste*, et de *l'Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, publiée en 1818. Une édition plus développée de cette méthode a été publiée à Paris en 1824, sous ce titre : *Méthode du méloplaste pour l'enseignement de la musique.*

Le système de Galin consiste à remplacer les notes de la gamme par des chiffres; à débarrasser l'enseignement de la musique de la nécessité de lire des notes diversifiées par les signes de leur durée, de discerner les diverses acceptions de ces notes en raison des clefs, et d'éviter la multiplicité des signes de toute espèce. A cet effet, le professeur se sert d'une portée vide figurée sur un tableau, et d'une baguette qu'il promène sur les lignes ou dans les intervalles de cette portée, en chantant des airs connus, dans lesquels il substitue aux paroles le nom des notes, au moment où la baguette se place sur la ligne ou dans l'espace qui appartient à chacune. La portée vide est ce que l'inventeur appelle le *méloplaste.* A l'égard de la division du temps, Galin en donnait la démonstration au moyen d'un chronomètre comparatif qu'il appelait *chronomériste.*

La question du changement de la notation de la musique et des métho-

des d'enseignement basées sur la substitution des chiffres aux notes a été traitée à fond dans le 3me édition de : *La musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis.

Nous faisons suivre ici les noms de la plupart des écrivains qui ont voulu imposer des systèmes de notations musicales plus ou moins arbitraires, ou en revenir, soit aux systèmes en usage dans l'antiquité, au moyen-âge, à l'ancien principe oriental de la représentation des sons par les chiffres pour la tablature de certains instruments à cordes pincées, système qui a été repris et diversément appliqué par Souhaiti, J.-J. Rousseau, Natorp, Studemund, Koch, Galin et ses disciples, etc. :

Brossard, Van der Elst (moine augustin du couvent de Gand au XVIIe siècle), Lancelot, Monteclair, Souhaiti, J.-J. Rousseau, Boigelou, Hupkinson, Patterson, Lasalette, Frantz, Nigetti, l'abbé Demotz, De l'Aulnaye, Ribesthal, Bertini, Roptsey, Bartholomez Montanello, De Rambures, Woldemar, Natorp, Studemund, Lemme, Gauvin, Salmon, La Cassagne, Framery, Moretti, Colet, Plaiford, Galin, Eisenmenger, Jue, Schmid, Klet, Burmeister, Cruger, Charles Fourier, Koch, Wolf, Danel, etc.

Garaudé (Alexis de), ancien professeur au Conservatoire de Paris, né à Nancy en 1779. Ses principaux ouvrages sont les suivants : 1° *Méthode complète de chant ;* 2° *Solfége ou méthode de musique ;* 3° *Soixante solféges progressifs ou nouveau cours de lecture musicale ;* 4° *Vingt-quatre vocalises ou études caractéristiques de l'art de chant ;* 5° *l'Harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science.*

Gaviniès (Pierre), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux en 1726. Il a laissé un très-bon ouvrage pour l'enseignement du violon, sous le titre : *Les vingt-quatre matinées, études dans tous les tons.* Gaviniès est considéré comme le fondateur de l'école française de violon.

Ginguené (Pierre-Louis), littérateur distingué, naquit à Rennes en 1784. Son ouvrage intitulé : *Histoire littéraire d'Italie*, continuée par Salfi (Paris, 1811-1835), contient des renseignements précieux sur l'étude de la musique du XIe siècle, sur Gui d'Arezzo, sur les troubadours provençaux, sur le drame en musique, etc. Les autres ouvrages où Ginguené a traité de la musique, sont : 1° *Lettres et articles sur la musique, insérés dans les journaux sous le nom de* Mélophile, *pendant nos dernières querelles musicales*, en 1780, 1781, 1782 et 1783 (Paris, 1783); 2° *Dic-*

tionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique (Paris, 1791-1818).

Habeneck (François-Antoine), violoniste renommé et compositeur, ancien chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, naquit à Mézières en 1781. On a de M. Habeneck une *Méthode théorique et pratique de violon*, précédée des principes de la musique et de quelques notes en *fac-simile* de l'écriture de Viotti. Cette méthode est divisée en trois parties (Paris, 1843).

Halévy (Jacques-Fromental), l'un des plus illustres compositeurs de l'école française, né à Paris en 1799, et mort à Nice en 1862. On doit à M. Halévy un livre adopté pour les écoles de Paris et publié sous ce titre : 1° *Leçons de lecture musicale* (Paris, 1857); 2° Éloges des académiciens morts, réunis sous le titre de : *Souvenirs et portraits; Études sur les beaux-arts*, etc. (Paris, 1861).

Depuis 1854, M. Halévy était nommé secrétaire perpétuel de l'Académie française.

Jumillac (Dom.-Pierre-Benoit de), bénédictin de la congrégation de St-Maur, naquit en 1611 dans le Limousin. Ce religieux a laissé un livre intitulé : *La science et la pratique du plain-chant* (Paris, 1673). Cet ouvrage est divisé en huit parties; dans la 7me se trouvent de nombreux exemples d'auteurs français.

Kalkbrenner (Chrétien-Frédéric), pianiste et compositeur, est né à Cassel en 1784. Comme théoricien, M. Kalkbrenner est connu par une *Méthode pour apprendre le piano-forte*, à l'aide du guide-mains; elle contient les principes de la musique, un système complet de doigter, la classification des auteurs à étudier, puis est suivie de douze études, Cet ouvrage a été traduit en anglais, en allemand et en italien.

M. Kalkbrenner est aussi l'inventeur du *piano-muet*, instrument de 27 touches qui, pressant légèrement sur des vis, font bientôt acquérir aux doigts cette articulation et ce brillant si nécessaires. C'est surtout pour l'étude des cinq notes, le passage du pouce, les cadences, tierces, sixtes, etc., qu'il est admirablement calculé.

Kastner (le docteur Jean-Georges), compositeur, théoricien et littérateur, membre de l'Institut de France, naquit à Strasbourg en 1811. Les ouvrages les plus remarquables de ce musicien érudit sont les suivants : 1° *Grammaire musicale;* 2° *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises;* 3° *Méthode complète et raisonnée de*

timbales; 4° *Traité de l'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art;* 5° *Les chants de la vie,* précédé d'une introduction historique sur l'origine des *Liedertafeln* et des *Liederkränze* en Allemagne; 6° *Les Sirènes;* 7° *Les voix de Paris,* essai d'une histoire des cris populaires de la capitale, depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours; 8° *Les danses des morts;* 9° *Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue;* 10° *Traité de la composition vocale et instrumentale,* ou description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de compositions musicales, accompagnées de notes historiques et critiques; 11° *Mémoire sur la musique en Allemagne;* 12° *Des sociétés de chant choral créées en différents pays,* à l'instar de celles qui existent en Allemagne; 13° *La harpe d'Eole et la musique cosmique,* études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art, etc.; 14° *Méthode élémentaire de l'harmonie appliquée au piano;* 15° *Méthode complète et raisonnée de saxophone,* famille complète et nouvelle d'instruments de cuivre à anches, inventée par Adolphe Sax; 16° *Parémiologie musicale de la langue française,* ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre, empruntées aux langues étrangères, et suivie de la *Saint Julien des Ménétriers,* symphonie-cantate à grand orchestre avec solos et chœur. Paris, 1862.

M. Kastner s'occupe depuis plus de dix ans d'un travail considérable, qui aura pour titre : *Encyclopédie de la musique.*

Kreutzer (Rodolphe), violoniste célèbre et compositeur, naquit à Versailles en 1766. Ses études et caprices pour violon seul sont devenus des ouvrages classiques pour l'étude de l'enseignement. M. Kreutzer a pris part à la rédaction de la *Méthode de violon* publiée par le Conservatoire de Paris.

La Borde (Jean-Benjamin de), né à Paris en 1734, a écrit : 1° un *Essai sur la musique ancienne et moderne,* en quatre volumes (1780); 2° *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy,* avec un recueil de ses chansons en vieux langage et la traduction de l'ancienne musique (1781).

Lafage (Adrien de), né à Paris en 1805, maître-de-chapelle de St-Étienne du Mont. Parmi ses écrits didactiques on trouve : 1° *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale,*

par A.-C. Choron et Adrien de la Fage, en trois parties; 2° *La sémiologie musicale ou exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de musique;* 3° *Les principes élémentaires de musique;* 4° un grand nombre d'articles pour la *Revue et Gazette musicale de Paris*, dont M. de la Fage était un des rédacteurs; 5° *L'Histoire générale de la musique et de la danse.*

Lalande (Joseph-Jérôme le Français de), célèbre astronome, né à Bourg (Ain) en 1732. Il avait fait en 1765 et 1766, un voyage en Italie, dont la relation a été publiée sous le titre de : *Voyage d'un Français en Italie* (1769 et 1786). On y trouve beaucoup de renseignements sur la musique et les musiciens de ce pays.

Lami (Bernard), prêtre de l'Oratoire, né au Mans en 1645. Le morceau historique du P. Lami, sur les lévites chantres, sur les cantiques des Hébreux, sur la musique et les instruments de ce peuple, est réputé l'un des meilleurs qui existent sur ce sujet.

Leboeuf (l'abbé), né à Auxerre en 1687. Parmi ses nombreuses dissertations il en est une pleine de recherches sur l'état des sciences et des arts au temps de Charlemagne. Elle renferme des détails qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique, particulièrement sur Hucbald et sur Remi d'Auxerre. On y distingue encore : 1° *Remarques sur le chant ecclésiastique;* 2° *Lettre contre la nouvelle manière de noter le plain-chant*, inventée par M. De Moz; 3° *Règles pour la composition du plain-chant.*

Leclerc (Jean-Baptiste), naquit à Chalonne (Maine et Loire) vers 1751. On a de lui : 1° un *Rapport fait au Conseil des Cinq-Cents, sur l'établissement d'écoles spéciales de musique*, dans la séance du 7 frimaire an VII; 2° *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le Gouvernement* (1796).

Mabillon, savant bénédictin de la congrégation de St-Maur, naquit à Pierremont, village du diocèse de Reims, en 1632. Des ouvrages de Mabillon qui traitent de la musique, on cite : *De liturgia gallicana;* il renferme des renseignements utiles sur l'histoire de la musique d'église.

Magendie (François), médecin et anatomiste renommé, est né à Bordeaux en 1783. Il a exposé tout ce qui concerne la voix, son appareil et son mécanisme dans le chant et la parole, au premier volume de son *Précis élémentaire de physiologie* (2me édition). La première édition de

cet ouvrage a paru en 1816; la deuxième en 1823; la troisième avec des additions en 1833.

Mathieu (Jean-Baptiste) est né à Billone, en Auvergne, le 2 janvier 1761. Appelé à Versailles en 1809, comme maître-de-chapelle de l'église cathédrale, il en a rempli les fonctions pendant trente ans. M. Mathieu a composé près de dix mille leçons de solfége pour ses élèves de la maîtrise. On lui doit aussi : *Nouvelle méthode de plain-chant à l'usage de toutes les églises de France*, traitant de tout ce qui a rapport à l'office divin, à l'organiste, aux chantres, aux enfants de chœur, contenant un *abrégé du plain-chant ancien*, précédé d'une *notice historique*, etc. (Paris, 1838).

On considère cet ouvrage comme un des meilleurs traités de plain-chant qui existent.

Ménétrier (Claude-François), savant jésuite, naquit à Lyon en 1631. Ses ouvrages relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre* (Paris, 1682); 2° *Des représentations en musique, anciennes et modernes* (Paris, 1687). Dans le premier de ces ouvrages on trouve des renseignements sur les grands ballets dans toutes les cours de l'Europe, avant l'invention du drame lyrique.

Mersenne (le P. Marin), religieux minime de la Place royale de Paris, sous le règne de Louis XIII. Ses ouvrages sur la musique se composent de : 1° *Traité des harmoniques* (1627); 2° *Harmonie universelle*, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons et des mouvements, des consonnances, des dissonnances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants et de toutes sortes d'instruments harmoniques (Paris, 1636).

Morelot (Stephen), savant archéologue français, a publié une notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon, contenant deux cents chansons du XVe siècle (Dijon, 1856). Ce manuscrit renferme un document qui nous fournit des renseignements sur la vie de Binchois, qu'on a ignorés jusqu'à ce jour.

Morin, professeur de lecture à haute voix et de déclamation au Conservatoire de Paris. On lui doit un *Traité de prononciation*, ou méthode indiquant les moyens d'obtenir une bonne émission de voix, de corriger tous les défauts de prononciation, tous les accents étrangers, etc. (Paris, 1861, 4me édition.)

Muris (Jean de), né en Normandie, est le plus célèbre écrivain sur la musique du XIVe siècle. Le traité *Speculum musicæ*, est son ouvrage le plus considérable. La bibliothèque impériale de Paris en possède deux manuscrits sous les Nos 7024 et 7207. L'autre ouvrage de Jean de Muris est un traité de contrepoint intitulé : *De discantus;* on le trouve dans les *Scriptores ecclesiatici*, de Gerbert.

La bibliothèque de l'Université de Gand possède un manuscrit (écriture de 1503-1504), sous le titre de : *Flores musicæ artis per Hugonem sacerdotem reutlingensem*, contenant les traités de musique de Jean de Muris, Gui d'Arezzo, Tinctoris et Denis Lewis.

Noverre (Jean-George), célèbre chorégraphe et réformateur des ballets en Europe, directeur de la danse à l'Académie de musique depuis 1776 jusqu'en 1780, naquit à Paris le 29 avril 1727. On a de lui des *Lettres sur la danse et les ballets* (1760). Il a été fait de ce livre des éditions à Vienne en 1767, à Paris en 1783, à Copenhague en 1803 et à Paris en 1807, sous le titre de : *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*. Dans cet ouvrage Noverre traite de l'opéra français.

C'est dans la *Toilette de Vénus*, un de ses ballets, que Noverre fit tomber pour la première fois les masques, et disparaître les tonnelets, ainsi que les énormes paniers dont les danseuses surchargeaient leur taille et embarrassaient leurs mouvements. Il en était de même des danseurs; avant cette réforme on voyait le berger Pâris (donnant la pomme à Vénus), vêtu d'un corset lacé avec des rubans, en culotte courte sur laquelle tombait un tonnelet de satin rose, que des paniers élastiques arrondissaient. Il portait aussi le chapeau à trois cornes galamment retroussé, de plus un plumet et des talons rouges.

Noverre a publié en outre des *Observations sur la construction d'une salle d'opéra*.

Nougaret (Pierre-Jean-Baptiste), littérateur, né à la Rochelle en 1742. Au nombre de ses ouvrages on distingue : *L'art du théâtre en général*, où il est parlé des différents spectacles de l'Europe et de ce qui concerne la comédie ancienne et la nouvelle, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffe, etc. (Paris, 1769). On y trouve aussi l'histoire abrégée de l'opéra et de l'opéra-comique.

Odon (S.), moine, issu d'une famille noble de France, d'abord cha-

noine et premier chantre de St-Martin de Tours, troisième abbé d'Aurillac, dix-huitième abbé de Fleuri, et finalement abbé de Cluny, mourut dans ce monastère en 942. Parmi les écrits conservés sous le nom d'Odon on trouve un *Dialogus de musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa *Collection des écrivains ecclésiastiques*.

Origny (Antoine-Jean-Baptiste-Abraham d'), né à Reims en 1734. On a publié de D'Origny, en trois volumes, *les Annales du Théâtre Italien* (Paris, 1788).

Oroux (l'abbé) vécut dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Au nombre de ses ouvrages est une *Histoire ecclésiastique de la Cour de France* (Paris, 1776-1777), qui renferme l'histoire de la chapelle et de la musique du roi.

Ortigue (Joseph d') naquit à Cavaillon (Vaucluse) vers l'année 1800. En 1827, il entra dans la rédaction des journaux pour la critique musicale; il a été attaché longtemps à la *Gazette musicale de Paris*. M. D'Ortigue a écrit quelques opuscules concernant la musique : 1° *De la guerre des dilettanti, ou révolution opérée par Rossini dans l'opéra français;* 2° *Du Théâtre Italien et de son influence sur le goût musical français;* 3° *Dictionnaire lithurgique, historique et théorique du chant grégorien et de la musique d'église, etc.*

Panseron (Auguste-Mathieu), compositeur et ancien professeur de chant au Conservatoire de Paris, est né en cette ville, le 25 avril 1795. Ses ouvrages théoriques les plus estimés sont : 1° la *Méthode de vocalisation;* 2° les *Solféges d'ensemble;* 3° les *Vocalises ou exercices pour voix de mezzo-soprano;* 4° *Solfége concertant à l'usage des orphéonistes.* M. Panseron a publié aussi un *Traité d'harmonie.*

Parfait (François et Claude), littérateurs, naquirent, le premier à Paris en 1698, le second vers 1701. Parmi les ouvrages de ces écrivains, on remarque : 1° le *Dictionnaire des théâtres de Paris* (Paris, 1756); 2° le *Mémoire pour servir à l'histoire des spectacles de la foire* (Paris, 1743).

Patte (Pierre), architecte, naquit à Paris en 1723. Il est auteur d'un *Essai sur l'architecture théâtrale*, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique; avec un examen des principaux théâtres de l'Europe (Paris, 1782).

Perne (François-Louis), né à Paris en 1772. Ses principaux écrits

sur la musique se composent des suivants : 1° *Exposition de la sémiographie, ou notation musicale des Grecs* (*Revue musicale de Paris*, t. III et suivants); 2° *Notice sur les manuscrits relatifs à la musique de l'église grecque, qui existent dans les principales bibliothèques de l'Europe* (*Revue musicale*, t. I, p. 231-237); 3° *Cours d'harmonie et d'accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées présentées sous la forme de thèmes et d'exercices, etc.* (1822).

Poisson (l'abbé Léonard), né en 1695, fut curé à Marchangis, au diocèse de Sens. On lui doit un très-bon livre publié (sans nom d'auteur) sous le titre de : *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé Grégorien*, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes (Paris, 1750).

Prévost (Hippolyte), sténographe et rédacteur du *Moniteur universel*, est né à Paris en 1802. Il a publié : *La sténographie musicale, ou l'art de suivre l'exécution musicale en écrivant* (Paris, 1833).

Prince (Nicolas-Thomas le) naquit à Paris en 1750. Au nombre de ses ouvrages on remarque : 1° *Anecdotes des beaux-arts*, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différents arts jusqu'à nos jours (Paris, 1776); 2° *Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France* (Paris, 1785).

Prince (René le), frère du précédent, naquit à Paris en 1753. On connait de cet écrivain : 1° *Lettres sur les arts du moyen-âge* (Paris, 1785); 2° *Observations sur l'origine du violon* (*Journal encyclopédique*, novembre 1782).

Rameau (Jean-Philippe), célèbre compositeur, naquit à Dijon en 1683. Voici ces ouvrages théoriques les plus importants : 1° *Nouveau système de musique théorique;* 2° *Traité de la génération des accords, suivi de la démonstration du principe de l'harmonie;* 3° *Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels* (1722); 4° *Code de musique pratique* (1760).

Raymond (Georges-Marie), professeur de mathématiques, né à Chambéry en 1769, a publié beaucoup de mémoires relatifs à la musique, parmi lesquels on distingue celui intitulé : *Des principaux systèmes de notations musicales usités ou proposés chez divers peuples tant anciens*

que modernes, etc. Ce travail est divisé en deux parties : la première est relative aux notations de l'antiquité, du moyen-âge et de l'Orient; l'autre renferme l'exposé et l'examen des systèmes de notations de Souhaitty, Brossard, Lancelot, Sauveur, De Motz, Boigelou, J.-J. Rousseau, de L'Aulnaye, R. Patterson, de l'abbé Feytou, de la Salette, de Riebesthal et de Bertini.

Remi D'Auxerre, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, naquit vers le milieu du IXe siècle, selon l'opinion commune. Il prononça ses vœux à l'abbaye de St-Germain d'Auxerre et y étudia sous la direction d'un savant moine de ce temps, nommé Heiric. La bibliothèque impériale de Paris possède une copie du commentaire de Remy d'Auxerre sur le traité de musique de Martianus Capella.

Rillé (Laurent de), compositeur à Paris, a publié un grand nombre d'articles de critique musicale, ainsi qu'un travail intitulé : *Du chant choral*, paru dans le journal l'*Orphéon* (1856).

Rode (Pierre), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux en 1774. Parmi ses ouvrages, destinés à l'enseignement, on remarque : 24 *caprices pour le violon dans les* 24 *tons*. M. Rhode a pris part aussi à la rédaction de la *Méthode de violon*, publiée par le Conservatoire de Paris.

Roujoux, vicaire à Firmes, en Champagne, vers le milieu du XVIIIe siècle, est connu par son *Traité théorique et pratique des proportions harmoniques et de la fonte des cloches* (Paris, 1765).

Salomon (Elie), prêtre français du XIIIe siècle, composa en 1274 un traité de musique, intitulé : *De scientia artis musicæ*, qu'il dédia au Pape Grégoire X.

Sauveur (Joseph), géomètre, naquit à la Flèche en 1653. L'acoustique musicale, cette science nouvelle, lui doit sa création et son nom qui vient du mot grec *akouò* (j'entends). Sauveur fut le premier qui analysa les phénomènes des sons harmoniques et qui en donna une théorie devenue la base du système de Rameau. Les mémoires de l'Académie royale des sciences où Sauveur a exposé ses découvertes et ses idées, sont : 1° *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons*, etc. (1700 et 1701) ; 2° *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue* (1702); 3° *Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique*, etc. (1707); 4° *Table générale des systèmes tempérés de musique* (1711); 5° *Rapport des sons*

des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, etc. (1713).

Salvador (Joseph), docteur en médecine de la faculté de Montpellier, est né dans cette ville en 1796. Il a écrit une *Histoire des institutions de Moïse et du peuple Hébreux* (Paris, 1828). Il y traite t. III, p. 127 et suivantes des instruments des Hébreux.

Savart (Félix), physicien distingué, né à Mézières en 1791, a publié : 1° *Mémoire sur la construction des instruments à archet;* 2° *Nouvelles recherches sur les vibrations de l'air* (*Annales de physique et de chimie*, août 1825) ; 3° *Mémoire sur la voix humaine;* 4° *Mémoire sur la voix des oiseaux*, etc.

Smith (Paul), écrivain à la plume féconde et spirituelle, l'un des principaux rédacteurs actuels de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, a publié dans cette feuille un nombre considérable d'articles de tout genre, concernant l'art musical.

Souhaitty (le P. Jean-Jacques), religieux de l'observance de Saint-François, du couvent de Paris, vécut vers le milieu du XVIIe siècle. Il imagina de substituer des chiffres aux notes pour écrire le plain-chant et publia son système sous le titre de : *Nouveaux éléments du chant, ou essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le plain-chant et la musique de clefs, de notes, de muances, de guidons ou renvois, de lignes et d'espaces, des bémols, bécarres, etc.* (Paris, 1665.)

Suremain de Missery (Antoine), ancien officier d'artillerie, est né à Dijon en 1767. Auteur de plusieurs ouvrages de philosophie et de mathématiques, il a publié une *Théorie acoustico-musicale, ou théorie des sons*, etc. (Paris, 1793).

Tissot (Pierre-François), littérateur distingué, naquit à Versailles en 1758. On a de M. Tissot un *Travail sur le chœur, dans ses diverses acceptions* (*Encyclopédie moderne*, Paris, 1823).

Toulmont (M. Bottée de), amateur de musique et bibliothécaire du Conservatoire de Paris, est né dans cette ville en 1797. On connait de lui : 1° le *Discours sur la question : Faire l'histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, prononcé au Congrès historique en 1835 ; 2° *De la chanson en France au moyen-âge;* 3° la *Notice biographique sur les travaux de Guido d'Arezzo;* 4° *Des instruments de musique en usage au moyen-âge*, etc.

Tulou (Jean-Louis), un des plus célèbres flûtistes de l'Europe, ancienne première flûte *solo* de l'Opéra et professeur au Conservatoire de Paris, naquit en cette ville le 12 septembre 1786. M. Toulou a publié à l'usage de ses élèves, une *Méthode de flûte* (ancien système), dans laquelle il expose les principes de son école.

Villoteau (Guillaume-André) né en 1759 à Bellème. On a publié de M. Villoteau : 1° *Dissertations sur la musique des anciens Égyptiens;* 2° *Dissertations sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les anciens monuments de l'Égypte et sur les noms que leur donnèrent en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays;* 3° *De l'état actuel de la musique en Égypte;* 4° *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux.*

Vincent de Beauvais, célèbre dominicain, auteur du *Speculum majus*, terminé en 1256, l'un des plus volumineux et des plus célèbres ouvrages du XIIIe siècle.

La partie historique a été achevée en 1244; celle qui porte le nom de *Speculum naturale*, vers 1250; la *Doctrinale*, un peu plus tard, et la *Morale* est considérée comme la dernière en date, tant par ceux qui la déclarèrent apocryphe, que par plusieurs de ceux qui la tiennent pour authentique.

Jacques van Maerlant entreprit en 1283 de traduire en vers flamand le *Speculum historiale*, et même de le continuer jusqu'au temps de l'empereur Rodolphe de Habsbourg, couronné en 1273. Les deux premières parties de ce long travail ont été publiées à Leyde en 1784 et 1785; à Amsterdam en 1812 avec une préface de M. Bilderdyk.

Le *Speculum morale* n'est qu'une compilation attribuée à Vincent de Beauvais.

Dans le 16me livre de son *Speculum doctrinale*, Vincent traite de la musique, de sa puissance, de ses effets, de ses espèces, des sons, des tons, des mesures, de l'harmonie, de la mélodie, de la voix humaine et des instruments.

Woldemar (Michel), violoniste et compositeur, naquit à Orléans en 1750. On a publié de lui : 1° une *Méthode pour le violon;* 2° une *Méthode pour l'alto*. En 1798, Woldemar inventa une sorte de sténographie musicale et une *notographie* ou correspondance en musique. A

cet effet il fit graver un grand tableau de sa sténographie, sous le titre de : *Tableau mélo-tachigraphique,* et un autre un peu plus tard pour la *notographie.*

Zimmerman (Pierre-Joseph), compositeur et ancien professeur de piano au Conservatoire de Paris, est né en cette ville dans l'année 1785. M. Zimmerman a publié un très-bon ouvrage sous le titre : *Encyclopédie du pianiste.* Ce travail renferme une méthode complète de l'art de jouer du piano, dans les deux premières parties, et un traité d'harmonie et de contrepoint dans la troisième.

ALLEMAGNE.

Abicht (Jean-George), théologien protestant et savant orientaliste, naquit à Kœnignée, dans la principauté de Schwartzbourg, en 1672. Ses ouvrages qui ont du rapport à la musique, particulièrement à celle des Hébreux, sont : 1° *Accentus hebraïci ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati* (Leipzig, 1715); 2° *Dissertatio de Hebræorum accentum genuino officio,* dans la préface de *Frankii diacrit. sacr.* (1710); 3° *Vindiciæ usus accentuum musici et oratorii, Joh. Frankio oppositæ* (1713); 4° *Excerpta de lapsu murorum hierichuntinorum.*

Adam (Louis), ancien professeur de piano au Conservatoire de Paris, est né à Miettersheltz, département du Bas-Rhin, vers 1760. On a publié de cet habile professeur : 1° *Méthode ou principe général du doigté, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles, avec le doigter, etc.* (en société avec Lachnith). Paris, 1798; 2° *Méthode nouvelle pour le piano, à l'usage des élèves du Conservatoire* (Paris, 1802). Ce dernier ouvrage eut pendant longtemps une vogue extraordinaire.

Adam de Fulde, moine de Franconie, auteur d'un traité sur la musique, que Gerbert a inséré dans ses *Script. ecclesiast. de mus. sacr.* Cet ouvrage a été achevé en 1490.

Agricola (Martin), chantre et directeur de musique à Magdebourg, naquit en Silésie dans l'année 1486. Ses principaux ouvrages sur la musique sont les suivants : 1° *Musica instrumentalis, deutsch,* etc. (*Musique instrumentale allemande,* etc.). Wittenberg, 1528. C'est un traité des instruments en usage en Allemagne, au temps d'Agricola, et de la manière d'en jouer (2me édit., 1545); 2° *Musica figuralis* (*Musique figurée*), 1529;

3° *Des proportions et de leur influence dans la notation* (en allemand), sans date. D'après Mathéson, Agricola fut le premier qui abandonna l'ancienne tablature allemande pour la notation moderne.

Albert (le Grand), évêque de Ratisbonne, scolastique célèbre et l'un des plus féconds polygraphes qui aient existé, naquit à Lauingen, en Souabe, vers l'année 1193. Une partie de ses œuvres a été recueillie par le dominicain Pierre Jamni, et publiée à Lyon en 1651 ; on y trouve un traité de *Musica* et un commentaire sur les problèmes d'Aristote, concernant la musique.

Albrechtsberger (Jean-Georges), compositeur et savant harmoniste, est né à Klosterneurebourg, dans la Basse-Autriche, en 1736. L'ouvrage le plus important de cet écrivain est son *Grundliche Anweisung zur Composition*, dont M. Choron a donné une traduction française sous le titre de : *Méthode élémentaire de composition*, etc., enrichie de notes et d'éclaircissements.

Altenburg (Jean-Ernest), virtuose sur la trompette et compositeur, naquit à Weissenfels en 1734. On connait de lui un excellent *Traité historique, théorique et pratique sur la trompette héroïco-musicale et sur la timbale* (en allemand), Halle, 1795. Le livre est terminé par un concerto pour sept trompettes et timbales.

Anton (Conrad-Théophile), né à Laubau en 1746, a laissé plusieurs écrits sur la musique des Hébreux : 1° *Dissertatio de metro hebræorum antiquo* (Leipzig, 1770) ; 2° *Vindicta disputationis de metro hebræorum antiquo, a dubitationibus viromum doctorum* (ibid., 1772); 3° *La mélodie et l'harmonie des anciens chants hébraïques, etc.; Essai sur l'histoire de la musique des Hébreux, etc.* (en allemand); première partie dans le *Répertoire de littérature biblique* du professeur Paulus, t. I, Jena, 1790; deuxième partie, dans le même ouvrage, t. III.

Antony (François-Joseph), vicaire directeur du chœur de la cathédrale de Munster, est né le 1er février 1790. Il s'est fait connaître par les deux ouvrages suivants : 1° *Traité archéologique et lithurgique du chant grégorien, etc.* (Munster, 1829); 2° *Exposition historique de l'origine et du perfectionnement de l'orgue*, Munster, 1832 (en allemand).

Arnold (Ignace-Ernest-Ferdinand), docteur en droit, naquit à Erfürt, le 4 avril 1774. Il a publié en 1806 un bon ouvrage : *Le directeur de musique ou l'art de diriger un orchestre* (ibid.).

Bach (Charles-Philippe-Emmanuel) naquit à Weimar le 14 mars 1714. Entre ses divers écrits sur la musique, on distingue : 1° *Idée pour composer un contrepoint double à l'octave de six mesures, sans en connaître les règles* (1757); 2° *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin, avec des exemples et 18 modèles, en six sonates* (Berlin, 1752, en allemand), 2 vol. La deuxième édition de cet excellent ouvrage parut à Leipzig en 1782; la troisième en 1787, et la quatrième en 1797. Le second volume contient de très-bons principes d'accompagnement.

Baron (Ernest-Théophile), célèbre luthiste, naquit à Breslau en 1696. On a publié de lui : 1° *Recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth* (Nuremberg, 1727[1]). Un supplément à ce travail a été publié par l'auteur dans le deuxième volume des *Essais historiques et critiques*, de Marpurg, sous ce titre : *Essais de recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth* (en allemand). Baron a complété son travail sur cette matière en publiant dans le même volume des essais de Marpurg, un petit traité du système de la notation du luth et du théorbe. 2° *Essai d'une dissertation sur la mélodie* (Berlin, 1756), ibid.

Bawr (Mme la comtesse De) est née à Stuttgard de parents français vers 1776. Au nombre des écrits de cette dame se trouve une *Histoire de la musique*, publiée à Paris en 1823. Cet ouvrage fait partie d'une collection connue sous le nom d'*Encyclopédie de dames*. Un autre ouvrage de Mme Bawr, intitulé : *Mes souvenirs*, renferme des détails intéressants sur Grétry et d'autres compositeurs.

Bayr (Georges), compositeur et virtuose d'un talent extraordinaire sur la flûte, naquit à Boemischbrod, dans la Basse-Autriche, en 1773. Ses ouvrages théoriques consistent en une grande méthode pour la flûte et cent-un exercices sur la gamme.

Becker (Charles-Ferdinand), organiste de St-Nicolas et professeur du Conservatoire de Leipzig, est né dans cette ville en 1804. Ses travaux de littérature musicale sont les suivants (en allemand) : 1° *Conseils pour les organistes* (Leipzig, 1828); 2° *Exposé systématico-chronologique de la littérature musicale depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle* (ibid., 1836); 3° *La musique de chambre en Allemagne dans les XVIe*,

(1) On considère cet ouvrage comme un des meilleurs qu'on ait écrit sur l'histoire et la pratique des instruments.

XVIIe et XVIIIe siècles. Matériaux pour son histoire; 4° Un grand nombre d'écrits concernant la musique, publiés dans les feuilles musicales de l'Allemagne.

Bellerman (Jean-Joachim), professeur de philosophie et de théologie, naquit à Erfürt en 1735. Il a publié entre autres ouvrages des *Observations sur la Russie sous le rapport des sciences et des arts* (en allemand), Erfürt, 1788. On y trouve des détails sur la musique des Russes, les instruments, leurs chants nationaux et leur danses.

Bilberg ou Billberg (Jean), né à Marienstadt vers 1640, professeur de mathématiques et docteur en théologie, a fait imprimer un traité de la danse des anciens et de la musique qui y servait (*Orchestra seu saltationibus veterum*), Upsal, 1685.

Bischoff (L.), savant critique, rédacteur d'une publication estimée, la *Gazette musicale du Bas-Rhin* (Cologne), a publié beaucoup d'écrits importants concernant la musique.

Boeckh (Auguste), savant helléniste et antiquaire, professeur d'éloquence et de poésie à l'Université de Berlin, naquit à Carlsruhe, en 1783. Son édition grecque et latine de Pindare (*Pindari opera quæ supersunt*), Leipzig, 1811, t. II, part. I, ibid., 1819; part. II, ibid., 1821, traite du rhythme musical des poésies grecques et de la musique des anciens en général, sous le titre : *De metris Pindarii* (t. I, op. 2me, p. I-340). Les chapitres 6-12 du 3me livre de cet ouvrage traitent particulièrement de la musique des Grecs.

Bodenburg (Joachim-Christophe), recteur du collége du Cloître, à Berlin, né en 1691. On lui doit les deux opuscules suivants : 1° *De la musique des anciens, principalement des Hébreux et des plus célèbres musiciens de l'antiquité* (Berlin, 1745); 2° *De la musique du moyen-âge et des temps modernes* (Berlin, 1746, en allemand).

Boehm (Théobald), célèbre flutiste allemand, inventeur de la flûte d'après le nouveau système, auquel il a donné son nom, est né en Bavière vers 1802. M. Bœhm a publié en 1847 un petit écrit (en allemand) : *Sur la construction de la flûte et ses nouveaux perfectionnements.*

Brendel (Charles-François), professeur d'esthétique musicale au Conservatoire de Leipzig, naquit en 1811 à Stollberg, dans le Harz. Ses écrits sur la musique (publiés en allemand) sont : 1° l'*Histoire de la*

musique en Italie, en Allemagne et en France, depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à présent (1852); 2° *La musique du présent et l'art complet de l'avenir* (1854).

Bruhl (Joel), israélite allemand, naquit en Poméranie au XVIII° siècle. Il a laissé une dissertation sur les instruments de musique des Hébreux en langue rabbinique, sous ce titre : *Sepher Zemirath Israël* (*Livre des chants d'Israël*), avec des commentaires (1791).

Chladni (Ernest-Florent-Frédéric), docteur en philosophie, en droit civil et en droit canon, naquit à Wittenberg le 30 novembre 1756. Le plus estimé de ses ouvrages est son *Traité de l'acoustique*, qui parut en allemand à Leipzig en 1802. En 1809 Chladni en a donné lui-même une traduction française. Ce savant est aussi l'inventeur de deux instruments : l'*euphone* et le *clavicylindre*.

Cramer (Jean-Baptiste), célèbre pianiste et compositeur pour son instrument, naquit à Manheim le 24 février 1771. M. Cramer a publié en 1846 une *Grande méthode pratique de piano*, divisée en cinq parties. Les *Études de piano* de ce maître sont comptées parmi les chefs-d'œuvre du genre.

Cruger (Jean), directeur de musique de l'église de St-Nicolas de Berlin, naquit en 1598 au village de Grosse-Breesse, près de Gaben, dans le Brandebourg. Parmi ses ouvrages théoriques on remarque un traité de composition considéré commé le meilleur qu'on ait publié en Allemagne pendant le XVIIe siècle. Cet ouvrage a pour titre : *De definitione, divisione et subjecto musices* (1634).

Cunz (F.-A.), professeur à l'Université de Halle, s'est fait connaître par un livre ayant pour titre : *Histoire des chants allemands de l'église depuis le XVIe siècle jusqu'à notre époque* (en allemand), Leipzig, 1855. On y trouve aussi des renseignements sur les maîtres chanteurs, auteurs de cantiques, etc.

Czerny (Charles), pianiste et compositeur pour son instrument, naquit à Vienne en 1791. On a publié de M. Czerny une *Grande méthode de piano*, divisée en cinq parties, contenant un *Traité d'instrumentation*. Il a composé la dernière partie de sa méthode de fragments de Mozart, de Cherubini, de Beethoven, de Hummel, de Weber, de Rossini, etc. Les autres ouvrages théoriques de M. Czerny sont : *L'Art d'improviser; — L'École du virtuose; — L'École des ornements; — L'Étude*

de l'exécution des fugues et des compositions sévères ; — Esquisse de l'histoire de la musique représentée dans un catalogue des musiciens distingués de tous les temps.

Dalberg (Jean-Frédéric-Hugues, baron de), frère du prince primat de la Confédération du Rhin, naquit vers 1752. Son principal ouvrage, lu par lui en 1801 à l'Académie d'Erfürt, est intitulé : *Recherches sur l'origine de l'harmonie* (en allemand). La partie historique de ce travail renferme des observations remplies d'intérêt sur les instruments des anciens et leur usage; sur la culture de la musique chez les divers peuples de l'antiquité, etc., etc.

Damcke (Bertold), compositeur et critique distingué, est né en Hanovre en 1812. Il s'est fait connaître par quelques bons articles concernant l'art musical publiés dans les principaux journaux d'Allemagne et la *Revue et Gazette musicale de Paris*. M. Damcke est maintenant établi à Paris comme correspondant des journaux de musique de l'Allemagne et de la Russie.

Daniel (Herman-Adalbert), docteur en philosophie, est né à Halle, dans la Haute Saxe. Son ouvrage : *Thesaurus Hymnologicus*, etc. (Leipzig, 1855-1856), renferme des renseignements précieux pour l'histoire du chant de l'église chrétienne dans les temps primitifs.

Dlabacz (Godefroid-Jean) né vers 1760 à Bœhmisch-Brod, en Bohême. L'ouvrage le plus important de Dlabacz est le dictionnaire historique des artistes de la Bohême, qui a paru sous ce titre : *Algemeine Hist.-Künstler-Lexikon für Bœhmen* (1815-1818).

Denner (Jean-Christophe), célèbre facteur d'instruments à vent, naquit à Leipzig en 1655. Il inventa la clarinette en 1690 ou 1700.

Donfried (Jean) naquit vers la fin du XVIe siècle. On lui doit la publication de trois collections de motets et de messes de divers auteurs des XVIe et XVIIe siècles, *Promptuorum musicum*, etc., première partie (1622); deuxième partie (1623); troisième partie (1627). Ces trois parties contiennent ensemble 693 morceaux (messes et motets).

Draud ou Draudius (Georges), pasteur à Gross-Carber, dans le duché de Hesse-Darmstadt, naquit à Daverheim en 1573. Il est connu par ses *Bibliothèques classiques et exotiques* (Francfort, 1611-1625). On y trouve les titres d'environ douze cents ouvrages de musique théorique et pratique, publiés dans les XVIe et XVIIe siècles.

Elben (le docteur Otto), rédacteur du *Mercure de Souabe*, a publié un ouvrage très-intéressant, intitulé : *Le chant populaire allemand pour voix d'hommes, son histoire, son influence sociale et nationale* (en allemand), Tubingue, 1855.

Finck (Herman), compositeur et théoricien, vivait à Wittenberg vers le milieu du XVIe siècle. Il a publié en 1556 un ouvrage devenu fort rare, intitulé : *Pratica musica*, etc. (*Musique pratique*, contenant les exemples des différents signes des proportions et des canons, la connaissance des tons et des observations pour chanter avec goût).

Forkel (Jean-Nicolas), écrivain célèbre sur la musique et compositeur, naquit à Meeder, près de Cobourg, en 1749. On a imprimé de Forkel (en allemand) les ouvrages suivants : 1° *Sur la théorie de la musique, en tant qu'elle est utile ou nécessaire aux amateurs de musique* (1774); 2° *Bibliothèque critique de musique* (1778-1779); 3° *Sur la meilleure organisation des concerts publics* (1779); 4° *Histoire générale de la musique* (1788-1801), ouvrage inachevé; 5° *Définition de quelques idées de musique*. On a aussi publié de Forkel un *Almanach musical* pour l'Allemagne, années 1782, 1783, 1784 et 1789.

Francon ou Franko naquit à Cologne dans le XIe siècle, et fit ses études dans l'école de Liége, sous la direction d'Adelman, religieux de l'abbaye de Stavelot. Francon est l'auteur du plus ancien traité de musique mesurée : *Ars cantus mensurabilis*, ainsi que d'un traité d'harmonie (ou déchant) : *Compendium de discantu tribus captibus*.

Froelich (Joseph), compositeur, directeur de l'école de musique de Würzbourg, est né dans cette ville en 1780. On a de cet artiste-littérateur une *Méthode complète de musique théorique et pratique pour tous les instruments employés dans l'orchestre, à l'usage des directeurs de musique, professeurs, etc.* Ce grand et utile ouvrage a été publié (en allemand) en 1810 et 1811.

Furstenau (Antoine-Bernard), un des plus habiles flûtistes de l'Europe, naquit à Munster en 1792. Il est auteur d'une très-bonne méthode de flûte et d'un article inséré dans la *Gazette musicale de Leipzig* (27me année, p. 709), intitulé : *Idées sur la flûte et sur le jeu de cet instrument* (en allemand).

Fux (Jean-Joseph) ou Fuchs, naquit à Sonderhausen en 1660. On a de lui un grand traité de composition devenu classique, publié sous le

titre de : *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem, etc.* (Vienne, 1725). L'ouvrage de Fux a été traduit en allemand, en italien, en français et en anglais.

Gerber (Ernest-Louis) né à Sonderhausen en 1746, est connu par un livre qui parut en 1790-1792 sous ce titre : *Lexique historique et biographique des musiciens*, contenant des détails sur la vie et les ouvrages d'auteurs d'écrits sur la musique, de compositeurs célèbres, de chanteurs, d'instrumentistes, d'amateurs et de facteurs d'orgues et d'instruments, Leipzig (en allemand). De 1810 à 1814 Gerbert a publié un *Nouveau lexique historique et biographique des musiciens*, revu et considérablement augmenté.

Gerbert (Martin), baron de Hornau, prince-abbé de St-Blaise, naquit à Horb, sur le Necker, dans l'Autriche antérieure, le 3 août 1720. Son principal ouvrage est une histoire de la musique sacrée : *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus ; typis San-Blasianis* (1774). Il est divisé en quatre livres. Le premier a pour objet la musique des premiers siècles de l'église; le second traite de l'art au moyen-âge; le troisième de la musique polyphone, ou à plusieurs parties, soit vocale, soit instrumentale; le quatrième décrit les progrès de la musique religieuse depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours, etc.

L'autre ouvrage de l'abbé Gerbert dans lequel il a réuni les œuvres d'un grand nombre d'écrivains sur la musique, qui ont vécu depuis le IIIe siècle de l'ère vulgaire jusqu'au XVe, a pour titre : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (1784). Cette précieuse collection renferme les traités de musique d'Alcuin, d'Aurélien, de Réomé, de Remi d'Auxerre, de Notker, surnommé *Labeo*, à cause de ses grosses lèvres, de Hucbald, de Réginon, de Prum, d'Odon, abbé de Cluni, d'Adelbold, de Gui d'Arezzo, de Bernon, d'Herman Contract, de Aridon, de Jean Coton, de Saint-Bernard, de Guillaume d'Hirschau, de Téoger de Metz, d'Eberhardt de Frisingue, d'Engelbert d'Aimon, de Jean Aegidius, moine espagnol, de Francon de Cologne, de Marchetto de Padoue, de Jean de Muris, de Jean Heck, d'Adam de Fulde, d'Elie Salomon et de quelques anonymes.

Grenser (Henri), facteur d'instruments, à Leipzig, est le premier inventeur de la clarinette basse, qu'il fit connaître en 1793.

Harenberg (Jean-Christophe), historien et théologien protestant,

naquit en 1696 à Langenbolzen, dans le duché de Saxe Hildburghausen. Au nombre de ses ouvrages on en trouve plusieurs dans lesquels il traite spécialement de la musique des Hébreux, entre autres : 1° *Veri divinique natales circumcisionis Judaicæ, templi Salomonis, musicæ Davidicæ in sacris et baptismi christianorum* (1720); 2° *Commentatio de re musica vetustissima ad illustrandum scriptores sacros et exteros accommodata.* Dans ce commentaire il s'agit des instruments, de la poésie lyrique et de la mélodie des Grecs et des Hébreux. Un autre ouvrage de Harenberg qui traite de la réformation de la musique d'église et autre au XIe siècle, a été publié en allemand, dans les notices littéraires de Brunswick, année 1748, p. 1001-1908, etc.

Herder (Jean-Godefroid de), ministre évangélique, naquit à Mobrangen, petite ville de la Prusse orientale, en 1744. Herder a traité de la musique dans les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Sur l'esprit de la poésie hébraïque;* il y traite de la musique des psaumes, de la musique, appendice aux œuvres complètes d'Asmus, union de la musique avec la danse pour le chant national, appendice au cantique de Débora; 2° *Adastrea*, écrit périodique qui parut en 1801-1802. Herder y parle, dans divers numéros, de la danse, du mélodrame, de l'opéra allemand moderne, de l'effet général de la musique sur les caractères et les mœurs, du drame et de l'oratorio; à propos de ce dernier, il donne une biographie et une appréciation de Händel, etc. (en allemand).

Herz (Henri), pianiste distingué et compositeur pour son instrument, naquit à Vienne, en Autriche, le 6 janvier 1806, et fit ses études musicales au Conservatoire de Paris, dont il devint ensuite un des professeurs. On a publié de M. Herz un travail fort curieux, sous ce titre : *Mes souvenirs de voyage en Amérique;* on y trouve des renseignements très-intéressants sur l'état de la musique dans cette partie du monde. Ensuite une *Méthode complète de piano* (deux éditions).

Hesse (Adolphe-Frédéric), un des plus grands organistes actuels de l'Allemagne, naquit à Breslau en 1809. Parmi ses ouvrages théoriques on trouve : 1° *Quarante œuvres de préludes, de fugues et de fantaisies pour orgue;* 2° *Douze études pour orgue avec pédale obligée;* 3° *Principes pour orgue, et particulièrement pour la pédale.*

Heyden (Sébald), né à Nuremberg en 1498, cantor ou instituteur de l'école de cette ville, et plus tard recteur de Saint-Sébald. On a de

cet écrivain un ouvrage précieux pour l'histoire de l'art et de la science au XVIe siècle, publié sous le titre de : *Musicæ, id est artis canendi libri duo*, etc. (Nuremberg, 1537).

Hiller (Jean-Adam), compositeur, est né à Wendischossing, près de Gœrlitz, le 25 décembre 1728. Ses ouvrages qui concernent la musique sont les suivants : 1° *Instruction sur l'art de jouer du violon, à l'usage des écoles et pour apprendre seul* (publiée en allemand), Leipzig, 1792 ; 2° *Instruction pour bien chanter*, etc. (ibid.) ; 3° *Dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique* (ibid.) ; 4° *Notices hebdomadaires et observations concernant la musique* (ibid.) ; 5° *Biographies d'auteurs célèbres sur la musique et de virtuoses des temps modernes* (ibid.) ; 6° *Notice sur l'exécution du Messie de Händel, dans l'église principale de Berlin, le 3 mai* 1786 (ibid.), etc.

Hoffman (Charles-Jules-Adolphe) né à Ratibor, en Silésie, au mois de février 1801. Nous avons de ce musicien les ouvrages suivants : 1° *Les Musiciens Silésiens*, essai pour l'histoire artistique de la Silésie, depuis 960 jusqu'en 1830 (Breslau, 1830) ; 2° *Science du chant*, guide pour l'usage des classes supérieures des écoles de villes et des classes inférieures de gymnases, etc. (Breslau, 1834, en allemand).

Hoffmann (Ernest-Théodore-Amédée ou plutôt Ernest-Théodore-Guillaume), compositeur, peintre, poète et romancier célèbre, naquit à Kœnigsberg en 1776. Il a publié en allemand beaucoup de morceaux relatifs à la musique dans ses pièces de fantaisie, dans la manière de Callot, feuilles tirées du journal d'un enthousiaste voyageur (Bamberg, 1814). La 3me édition de ce recueil a paru en 1825.

Une traduction française de tous les écrits d'Hoffmann qui ont rapport à la musique a été faite par M. Loeve Weimars.

Hoffman, dit von Fallersleben (nom du lieu de sa naissance), naquit en 1798. On lui doit une intéressante histoire du chant religieux allemand jusqu'au temps de Lüther, intitulée : *Geschichte des Deutschen Kirchenliedes bis auf Lüthers Zeit* (Breslau, 1832).

Hummel (Jean-Népomucène), célèbre compositeur, pianiste et improvisateur, est né à Presbourg en 1778. Hummel a composé une *Méthode complète, théorique et pratique pour le piano*. Cet ouvrage important a été traduit en français par M. Jelensperger.

Hause (Wenceslas ou Guillaume), célèbre contrebassiste et profes-

seur pour son instrument au Conservatoire de Prague, naquit en Bohême vers 1796. Il a publié une très-bonne méthode pour la contrebasse à quatre cordes sous le titre : *Contrabasschule* (Dresde, 1828).

Kiesewetter de Wiesenbrunn (Raphael-Georges), conseiller de la Cour impériale à Vienne, célèbre historiographe et théoricien de la musique, naquit en Moravie vers 1773. Parmi ses nombreux ouvrages on distingue particulièrement : 1° *Les mérites des Néerlandais dans la musique;* 2° *Histoire de la musique de l'Europe occidentale;* 3° *Sur la basse continue;* 4° *La doctrine des accords développée, d'après une nouvelle théorie et méthode,* etc. Et puis, ses livres sur la *musique de l'église grecque*, sur la *musique mondaine*, sur la *musique des Arabes*, sur *Gui d'Arezzo* et sur la théorie mathématique des échelles tonales, sous le titre de nouveaux *aristoxéniens*, etc. (Ces divers ouvrages ont paru en allemand.)

Kircher (Athanase), savant jésuite, naquit à Yesen, près de Fulde, en 1602. Son ouvrage le plus important pour l'histoire de l'art musical, a pour titre : *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta,* etc. (Rome, 1650).

Kirnberger (Jean-Philippe) né dans la Thuringe en 1721, a publié entre autres ouvrages théoriques : 1° *L'Art de la composition pure dans la musique, d'après des principes positifs*, etc. (1774-1777), considéré comme l'un des meilleurs traités de composition publiés en Allemagne; 2° *Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie* (1773, en allemand).

Kittel (Jean-Chrétien), organiste renommé, naquit à Erfürt en 1732. Comme écrivain didactique on connait de Kittel : l'*Organiste pratique commençant, ou instruction sur l'usage de jouer l'orgue pendant l'office divin* (publié en allemand, 1801-1808). On cite cette méthode comme une des meilleures qui existent pour les organistes protestants.

Knecht (Justin-Henri) naquit à Biberach, dans la Souabe, en 1752. Sa meilleure production est la *Méthode complète de l'orgue pour les commençants et ceux qui sont plus avancés* (Leipzig, 1795-1796, en allemand). Parmi les autres écrits didactiques de Knecht, on trouve un *Traité élémentaire de l'harmonie et de la basse continue, etc.*, d'après les principes de l'abbé Vogler (1792-1798).

Koch (Henri-Christophe) né à Rudolstadt en 1749. Son essai d'une

introduction à la composition : *Versuch einer Anleitung zur Composition*, malheureusement trop peu connu dans les écoles de musique, est considéré par les musiciens érudits comme une production des plus remarquables. Cet ouvrage contient surtout des aperçus plein d'intérêt et des plus instructifs, concernant la théorie de la forme mélodique (1782-1792). En 1802 Koch fit paraître son *Musikalischen Lexikon* (*Lexique musical*), contenant la musique théorique et pratique, en forme d'encyclopédie, l'explication de tous les termes techniques anciens et modernes, la description des anciens instruments et des nouveaux.

En 1807, Koch a publié un abrégé de cet ouvrage.

Lambert (Jean-Henri), savant mathématicien, naquit à Mulhausen, dans la Haute-Alsace, en 1728. Parmi ses nombreux écrits on remarque les mémoires suivants : 1° *Sur quelques instruments acoustiques* (Berlin, 1763); 2° *Sur la vitesse du son* (1768); 3° *Remarques sur le tempérament* (1774); 4° *Observations sur les tons des flûtes* (1775).

Lichtenthal (Pierre), né en Hongrie en 1780. On a publié de cet écrivain (en allemand) : 1° *Harmonie pour les dames, ou courte instruction pour apprendre par une méthode facile les règles de la basse continue* (1806); 2° *Traité de l'influence de la musique* (1807); 3° *Art d'Orphée, ou instruction pour apprendre la composition par une méthode courte et facile* (1806); 4° Notice biographique sur Mozart, sous le titre : *Cenni biografici intorno al celebro maestro W.-A. Mozart*, etc. (Milan, 1814); 5° *Dizonario e Bibliografia della musica* (Milan, 1826). Le dernier ouvrage de M. Lichtenthal est un traité de la théorie du beau dans les arts, particulièrement dans la musique, sous le titre : *Estetica ossia dottrina del bello, e delle belle arti* (Milan, 1831).

Liszt (Franz), célèbre pianiste, maître-de-chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar, naquit à Rœding, village de la Hongrie, non loin de Pesth, en 1810. M. Liszt s'est fait un nom comme littérateur-musicien par de bons articles publiés dans le journal musical de Leipzig : *Neu Zeitschrift für Musik*, et dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, ainsi que par un volume consacré à la défense du système de Richard Wagner. Le Dr Ernst Weyden a publié une traduction allemande de ce travail.

Logier (Jean-Bernard), inventeur du système d'enseignement qui porte son nom, naquit à Kaiserslautern, dans le Palatinat, en 1780. La

partie la plus importante du système Logier consiste dans l'exécution simultanée par un certain nombre d'élèves sur plusieurs pianos. C'est pour cette partie de son système que Logier a écrit l'ouvrage : *The first Companion*, etc. Cette méthode, à laquelle il a été ajouté trois suites d'études, des duos et trios pour plusieurs pianos, a été traduite en français, sous ce titre : *Compagnon du chiroplaste, ou méthode de piano-forte*, etc.

Lund (Daniel), professeur de langues orientales à Obo et à Upsal, naquit en Suède vers 1666. Parmi ses nombreuses dissertations académiques on remarque celle : *De musica Hebræorum ant.* (Upsal, 1707).

Lund (Jean), pasteur luthérien à Tondern, naquit à Flensbourg en 1638. On connait de lui un livre intitulé : *Alte judische Heligthümer*, etc. (*Antique sanctuaire judaïque, cérémonies et coutumes religieuses de tout le ministère des lévites*). Lund y traite, dans les 4me et 5me chapitres du livre, des instruments et du chant des lévites.

Luscinius (Othmar), dont le nom allemand était Nachtgall, naquit à Strasbourg en 1487. Il a été publié de lui deux livres sur la musique, dont le premier a pour titre : *Institutiones musica*, etc. (Strasbourg, 1515), et le second : *Musurgia seu praxis musica*, etc. (1536). Dans ce dernier on trouve les figures et les descriptions de la plupart des instruments en usage à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. Une deuxième édition du *Musurgia* a été publiée à Strasbourg en 1542.

Marpurg (Frédéric-Guillaume), né à Seehausen, dans la Vieille-Marche de Brandebourg, en 1718. Ses ouvrages didactiques les plus estimés sont les suivants : 1° *Le musicien critique de la Sprée*, journal de musique publié à Berlin en 1750 ; 2° *Notices historiques et critiques pour servir au progrès de la musique* (1754-1762) ; 3° *Manuel de la basse continue et de la composition, à* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *et un plus grand nombre de voix, avec une idée abrégée de la science de la basse continue pour les commençants* (Berlin, 1755, en allemand). Ce travail fut réimprimé l'année suivante à Berlin, comme première partie du *Grand Manuel*, dont la deuxième partie parut en 1757 et la troisième et dernière en 1758 ; 4° *Traité de la fugue, rédigé d'après les principes et les exemples des meilleurs maîtres allemands et étrangers* (ibid.). Marpurg a donné lui-même une traduction française de ce traité ; 5° *Introduction à la musique en général et à l'art du chant en particulier* (en allemand), Berlin, 1763 ; 6° *Éléments du calcul des pro-*

gressions arithmétiques et géométriques applicables à la théorie de la musique (1774, ibid.); 7° *Essai sur le tempérament musical, suivi d'un supplément sur la basse fondamentale de Rameau et de Kirnberger* (Breslau, 1776), ibid.

Marx (Adolphe-Bernard), directeur des études musicales à l'Université de Berlin et rédacteur en chef de la *Gazette musicale* de cette ville, naquit à Halle en 1799. Voici ses écrits théoriques et didactiques (publiés en allemand) : 1° *L'art du chant théorique et pratique* (Berlin, 1826); 2° *Sur la peinture en musique : Salut de mai à la philosophie de l'art* (ibid., 1828); 3° *La Science de la composition musicale, théorique et pratique, pour s'instruire soi-même* (ibid., 1837-1838); 4° *Science générale de la musique*, etc. (ibid., 1839); 5° *Considération sur l'état actuel de l'opéra allemand*, etc., dans l'écrit périodique *Cæcilia* (1828); 6° *La musique au XIX*e *siècle;* 7° Plusieurs articles biographiques sur Bach, Händel, J. Haydn, Beethoven, Gluck, Fasch, Grétry, sur la musique grecque, les tons du plain-chant, le contrepoint, la fugue, signés A. B. M., et publiés dans le *Lexique universel de musique*, de Schilling.

Mattheson (Jean) est né à Hambourg en 1681. Parmi ses meilleurs écrits sur la musique on désigne les suivants : 1° *L'Orchestre nouvellement ouvert* (1713); 2° *L'Orchestre protégé* (1717); 3° *L'Orchestre scrutateur* (1781); 4° *Critica musica*, etc. C'est le premier journal qui ait été publié spécialement sur la musique (Hambourg, 1722-1725); 5° *Science pratique de la basse continue*, etc.; 6° *Grande école de la basse continue, ou la science pratique de l'organiste* (1731); 7° *Base d'une science mélodique, consistant dans les principes naturels et fondamentaux de la composition; introduction au parfait maître-de-chapelle*, etc. (1739); 8° *Le parfait maître-de-chapelle*, etc. (1739). La préface de cet ouvrage renferme un traité de l'art d'écrire et de toutes les connaissances nécessaires à un maître-de-chapelle; 9° *Nouvelles recherches sur le drame en musique* (1744, en allemand).

Meibonius (Marc) naquit en 1626 à Tonningen, dans le duché de Schleswig. Parmi ses ouvrages on remarque le texte grec de sept anciens traités sur la musique, avec une version latine et des notes, sous le titre : *Antiquæ musicæ auctores septem.*, etc. (Amsterdam, 1652). Les auteurs dont les traités de musique se trouvent dans cette collection sont : Nicho-

maque, Alipius, Gaudance le philosophe, Bacchius l'ancien et Aristide Quintilien.

Mirus (Adam-Erdmann) naquit à Adorf en 1656. Il est auteur d'un livre publié sous le titre : *Kurze Fragen aus der Musica sacra*, etc. (*Courtes questions sur la musique sacrée*, dans lesquelles on donne aux amateurs qui lisent les histoires bibliques des renseignements spéciaux, avec des tables nécessaires), 1707, 2me édition, 1715. On trouve aussi des renseignements sur la musique des lévites dans le *Lexique des antiquités bibliques* du même auteur (Leipzig, 1714, pages 32, 164, 240, 345, 750 et 868.

Mozart (Léopold), père de l'illustre compositeur de ce nom, naquit à Augsbourg en 1719. On a de lui une méthode de violon, publiée à Augsbourg en 1756, sous le titre de : *Versuch einer grundlichen violinschule* (*Essai d'une école fondamentale de violon*). Cet ouvrage fut considéré pendant longtemps comme le meilleur en ce genre. Plusieurs éditions en ont paru, ainsi que des traductions française et hollandaise.

Murr (Christophe-Théophile de), savant écrivain, né à Nuremberg en 1733. Au nombre de ses productions relatives à la musique, on distingue : 1° *Notitia duorum cocidum Guidonis Aretini*, etc. (1801); 2° *De papyris seu voluminibus græcis herculanensibus* (1804); 3° *Philodem von der musik*, etc., extrait du 4me livre de *Philodème* sur la musique (1806); 4° *Essai sur l'histoire de la musique à Nuremberg* (1805, en allemand).

Natorp (Bernard-Louis-Chrétien), docteur en théologie, naquit à Werden, sur le Ruhr, vers 1774. On a publié de Natorp (en allemand) : 1° *Introduction à l'enseignement du chant*, à l'usage des professeurs des écoles populaires (1813, 1816, 1818, 1821 et 1825); 2° *Petit Manuel de l'art du chant*, à l'usage des élèves. Le système de Natorp à l'égard de la notation musicale consiste à la réduire à l'emploi de chiffres pour la désignation des degrés de la gamme, en les disposant sur une ligne, au-dessus ou au-dessous, et les diversifiant d'une certaine manière par des grandeurs proportionnelles. Quant aux durées, il les représente par des signes empruntés à la notation ordinaire. Le dernier écrit de Natorp est une analyse des préludes de Rinck : *Uber Rinck's Præludien*.

Nichelmann (Christophe) né à Treuenbriezen, dans le Brandebourg, en 1717, est connu par un ouvrage publié sous le titre : *La mélodie*

considérée en elle-même et dans ses propriétés (Dantzig, 1755, en allemand).

Nicolaï (Christophe-Frédéric), savant libraire, naquit à Berlin en 1733. Sa *Description de Berlin et de Potsdam*, contient des détails sur les musiciens de la chapelle de Frédéric II et la musique des princes de la famille royale; sur les constructeurs d'orgues, les luthiers, les graveurs, imprimeurs et marchands de musique; sur les chanteurs et les compositeurs; sur les théâtres, les concerts et les écrivains de l'art musical (Berlin, 1769, ibid., 1779 et 1789, en allemand).

Pfeiffer (Auguste), docteur en théologie, naquit à Lauenberg, en Saxe, le 27 octobre 1640. Dans ses *Antiquitates Hebraicæ Selectæ* (1689) il traite des instruments des Hébreux. Cet opuscule a été imprimé dans les *Opera philologica*, de Pfeiffer (1704).

Pfeiffer (Auguste-Frédéric), né à Erlangen en 1748, y fut professeur et bibliothécaire de l'Université. On a de ce savant une dissertation sur la musique des Hébreux : *Von der Musik der Alten Hebræer* (Erlang, 1779).

Pfeiffer (Michel-Traugott), né à Würtzbourg dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, s'est fait une grande réputation par ses travaux pour la réalisation des vues de Pestalozzi, concernant l'enseignement de la musique, et par l'organisation de cet enseignement dans l'Institut d'Yverdun, en 1804.

Petri (Jean-Samuel) naquit à Sorau le 1er septembre 1738. Son *Introduction à la musique pratique*, à l'usage des chanteurs et des instrumentistes commençants publiée (en allemand) en 1767, est réputée un des meilleurs ouvrages qu'on ait écrit en ce genre. En 1782, Petri le réfondit entièrement et le fit paraître sous le titre de : *Introduction à la musique pratique* (ibid.).

Prætorius ou Schultz (Michel) naquit à Creuzberg, dans la Thuringe, le 15 février 1571. Il nous a laissé un ouvrage fort remarquable, mais extrêmement rare, intitulé : *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum*, etc. Prætorius y traite du chant choral et de la psalmodie dans le culte judaïque et dans les églises des divers rites grec, asiatique, égyptien et catholique romain; des instruments de l'antiquité, de la musique vocale et de la musique instrumentale; de tous les instruments, de leur nature, de leur étendue, et particulièrement des orgues; des principes de la musique, de la solmisation,

de la notation, de la mesure, de l'art du chant, de la manière d'écrire pour les instruments, de la forme et des différents genres de compositions. Cet ouvrage devait avoir quatre volumes, mais les trois premiers seulement ont paru de 1614 à 1619. Le premier volume est en langue latine et les deux autres en allemand.

Puschmann (Adam), né en Silésie dans la première moitié du XVIe siècle. On a de lui un livre intitulé : *Renseignements précis sur l'art des maîtres chanteurs allemands* (Gœrlitz, 1571, en allemand).

Quantz (Jean-Joachim), célèbre flûtiste, naquit à Oberschaden, dans le Hanovre, en 1697. Il perfectionna la flûte en 1726, en y ajoutant une deuxième clef, et améliora encore cet instrument par l'invention de la pompe d'allonge pour la pièce supérieure. En 1752, Quantz a publié (en allemand) un *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière.* Cet excellent ouvrage eut plusieurs éditions.

Reginon, abbé de Prum, monastère de bénédictins, dans le diocèse de Trèves, naquit en Allemagne vers l'année 840, à ce qu'on suppose. La bibliothèque royale de Belgique possède une copie apographe de l'ouvrage de Reginon, intitulée : *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum episcopum trevirensem, ac tonarius sive octo toni, cum differentiis.* Cette copie, qui porte la date de 885, renferme l'épître à Rathbold, suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons, dans les huit tons de l'église, notés en notation saxone ou gothique.

Reicha (Antoine), né à Prague en 1770. Parmi ses ouvrages didactiques, on trouve : 1° *Études ou théories pour le piano-forte, dirigées d'une manière nouvelle* (Paris, 1800); 2° *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie,* etc. (Paris, 1814); 3° *Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (1818); 6° *Traité de haute composition musicale, faisant suite au cours d'harmonie pratique et au traité de mélodie* (182 -1826); 5° *Art du compositeur dramatique, ou cours complet de composition vocale,* divisé en quatre parties et accompagné d'un volume de planches (1833); *Petit traité d'harmonie pratique,* à deux parties, suivi d'*Exemples en contrepoint double,* etc.

Rhaw (Georges), compositeur, écrivain didactique et célèbre imprimeur de musique, naquit à Eisfeld, dans la Franconie, en 1488. Il s'est

fait connaître par un traité élémentaire de musique : *Enchiridion Musices ex variis musicorum libris*, etc., publié en 1518. Comme éditeur et imprimeur de musique, Rhaw a publié de précieuses collections de compositions d'anciens maîtres : 1° *Selectæ harmoniæ quatuor vocum*, qui contient une *Passion* de Gallicus, une autre de Hobrechts et d'autres compositions de Jean Walther, de Louis Senfel, de Cellarius, de Ducis, de Eckel, de Stolzer et de Henri Isaac; 2° *Nouveaux cantiques religieux allemands*, etc. (1544), comprenant 123 morceaux à quatre ou cinq voix, à l'usage des écoles, et qui renferment des compositions de Balthasar Resinarius, de Lupus Hellinck, de Martin Agricola, de Louis Senfel, de Thomas Stolzer, d'Arnold de Bruck, d'Etienne Mahu, de Virgile Hauck, de Benoit Ducis, de Sixte Dietricht, de Jean Weimann, de Wolf Heintz, de Georges Vogenhüben, de Georges Forster et de Jean Stahl.

Riepel (Joseph), né en Saxe dans la première moitié du XVIIIe siècle. On a publié de cet écrivain (en allemand) : 1° *Éléments de la composition musicale, non absolument d'après l'ancienne invention mathématique du cercle des harmonistes, mais au moyen d'exemples pratiques*, etc. (1752); 2° *Règles fondamentales de l'arrangement des sons sous le rapport mélodique* (1755); 3° *Explication fondamentale de l'ordre tonal en particulier, et en général à l'usage des organistes* (1757); 4° *Observations indispensables sur le contrepoint, sur les notes changées et transgressantes dans tous les sens*, etc. (1768).

Rink (Jean-Chrétien-Henri), organiste de la Cour du grand-duc de Hesse-Darmstadt, naquit à Engersburg, dans le duché de Gotha, en 1770. On distingue parmi ses ouvrages didactiques : 1° *L'Ami du choral, ou études pour l'exécution des chorals*, ouvrage divisé en suites ou années (au nombre de sept); 2° *L'École de l'orgue pratique*, divisée en six parties (texte allemand). Choron en a donné une édition française; 3° *L'Introduction pratique à l'art de jouer l'orgue*, en six suites; 4° *École pratique de la modulation à l'usage des organistes et des compositeurs*.

Rochlitz (Frédéric), poète et critique musicien, est né à Leipzig en 1770. Il a écrit un nombre considérable de savants articles relatifs à la musique, ainsi que des notices biographiques et caractéristiques de quelques artistes et écrivains célèbres sur cet art pour la *Gazette musicale de Leipzig*, dont il est le fondateur. La dernière publication de M. Rochlitz

est un recueil de compositions, intitulé : *Collection de morceaux de chant tirés des maîtres qui ont le plus contribué aux progrès de la musique, et qui occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art ;* choisis et arrangés chronologiquement avec des notes historiques et autres.

Rodenschatz, né vers 1570 à Lichtenstein, petite ville près de Zuckau, dans la Mesnie, a publié une collection de motets en deux parties, sous le titre : *Florilegium portense,* etc. (1606). Cette collection contient 265 pièces, et fait connaître le nom et les ouvrages de 93 compositeurs du XVIe et du commencement du XVIIe siècle.

Saalschutz (Joseph-Lévi), docteur en sciences, naquit à Berlin d'une famille israélite. On a publié de lui deux bons ouvrages, dont voici les titres : 1° *De la forme de la poésie hébraïque,* suivi d'un *Traité sur la musique des Hébreux* (1825); 2° *Histoire et appréciation de la musique chez les Hébreux, comparée avec la culture de cet art chez d'autres peuples des temps anciens et modernes,* suivies d'un appendice sur l'*Orgue hébraïque,* 1829 (en allemand).

Schade ou Schad (Abraham), recteur à Spire, naquit à Senfftenberg dans la dernière moitié du XVIe siècle. Il est connu comme éditeur d'une précieuse collection de motets d'auteurs célèbres de son temps, intitulée : *Promptuorii musici sacrosharmonicos sive motetos* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum,* etc. (Strasbourg, 1611). Cette collection, qui peut faire suite à celle de Rodenschatz, renferme 384 motets, composés par 123 auteurs, dont la plupart sont allemands.

Scheibe (Jean-Adolphe), né à Leipzig en 1708. Parmi ses ouvrages de littérature musicale et de théorie, on cite : 1° *Le musicien critique* (en allemand), 1737-1738, 2me édition, 1745 ; 2° *Traité des intervalles et des genres musicaux* (1739); 3° *Dissertation sur l'origine et l'antiquité de la musique* (1754); 4° *Sur la composition musicale* (Leipzig, 1773), etc.

Schilling (Gustave), docteur en philosophie, naquit à Schwiegershausen, dans le royaume de Hanovre, en 1805. Les principaux ouvrages de ce littérateur-musicien sont : 1° *Le Lexique portatif de musique,* etc. (1830); 2° *L'Encyclopédie de toutes les sciences musicales, ou doctrinaire universel de la musique* (1835-1840). Dans ce grand travail, M. Schilling fut secondé par MM. Godefroid-Guillaume Fink, La Motte-Fouqué, Grosheim, Heinroth, Marx, Keferstein, G. Nauenburg, L. Rell-

stab, Seyfried, le savant professeur de physique Weber, etc.; 3° *Essais d'une philosophie du beau dans la musique, ou esthétique de cet art* (1838); 4° *Le Polyphone, ou l'art d'acquérir une connaissance complète de l'harmonie*, en 36 leçons, 1839 (en allemand).

Schneider (Jean-Chrétien-Frédéric), célèbre compositeur et organiste, naquit à Waltersdorf, près de Zittau, en 1786. On connait de Schneider les ouvrages suivants : 1° *Traité élémentaire d'harmonie et de composition* (1820), 2me édition, augmentée (1827); 2° *Manuel des organistes*, en quatre parties; la première contient un traité de composition; la seconde l'école d'orgue; la troisième le livre choral; la quatrième l'école d'orgue supérieure, contenant 48 trios à trois claviers, 1829-1830 (en allemand). Cet ouvrage est considéré comme un des plus importants en son genre.

On trouve aussi de Schneider (*Gazette musicale de Leipzig*, t. XIX, p. 814) un article analytique sur le perfectionnement du cor par Henri Stœlzer, auquel ce musicien avait en 1814 adapté deux pistons, afin de fournir à cet instrument des notes ouvertes sur toute l'échelle chromatique(1). L'invention de Stœlzel, améliorée ensuite par les facteurs d'instruments Schlott, de Berlin, et Schust, de Carlsruhe, par M. Meyfred, professeur de cor-à-pistons au Conservatoire de Paris, et finalement perfectionnée par M. Sax, a donné naissance au cornet-à-pistons, à la trompette, au trombone, à l'ophicléïde-à-cylindres, etc.

Schlichtegroll (Adolphe-Henri-Frédéric de), littérateur et philologue, est né à Gotha dans l'année 1764. De ses divers écrits, on cite surtout son *Nekrolog der Deutschen* (*Nécrologe des Allemands*), Gotha, 1790-1806, en 34 volumes. Cet ouvrage renferme d'intéressantes notices sur quelques musiciens célèbres de l'Allemagne.

Schroeter (Christophe-Gottlieb), organiste à Nordhausen, naquit à Hobenstein, près de Dresde, en 1699. Parmi les ouvrages didactiques de cet écrivain, le plus remarquable est son *Instruction claire sur la basse continue*, etc., 1772 (en allemand).

Schulz (Jean-Abraham-Pierre), compositeur et critique distingué, né à Lunebourg en 1747, est l'auteur des ouvrages suivants : 1° *Esquisse d'une nouvelle tablature de la musique intelligible et facile*, etc. (Ber-

(1) Stœlzel était corniste de la chapelle du prince de Pleiss, et naquit dans la Haute-Silésie, vers 1780.

lin, 1786); 2° *Idées concernant l'influence de la musique dans l'éducation du peuple*, etc., Copenhague, 1790 (en allemand).

Seyfried (Ignace-Xavier chevalier de), compositeur, ancien rédacteur en chef de la *Gazette spéciale de musique des États Autrichiens*, etc., naquit à Vienne le 15 août 1776. M. Seyfried a été l'éditeur des œuvres théoriques d'Albrechtsberger, des essais de Preindl sur l'harmonie et le contrepoint, recueillis et mis en ordre sous le titre de : *Wiener Tonschule* (*École de la musique Viennoise*), ainsi que des études de composition de Beethoven : *Ludwig van Beethoven's Studien in Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions Lehre* (Vienne, 1831). Il y a joint un supplément qui contient une notice biographique, quelques anecdotes, etc. En 1833, M. Fétis a donné une traduction française des études de composition de Beethoven, avec sa biographie, des notes critiques et une préface.

Sennert (André), savant orientaliste, naquit à Wittenberg en 1606. Parmi ses ouvrages, on remarque deux dissertations relatives à la musique des Hébreux : 1° *Dissertatio de Musica quondam Hebræorum;* 2° *Dissertatio de accentis Hebræorum* (Wittenberg, 1670).

Sorge (George-André), compositeur, est né dans la principauté de Schwarzbourg le 29 mars 1703. On a publié de cet écrivain : 1° *Genealogia allegorica*, etc. (1741), petit écrit dans lequel il examine la nature de l'échelle chromatique formée par les sons du cor; 2° *Instruction pour l'accord et le tempérament en dialogue* (1744); 3° *Dialogue sur les tempéraments de Prætorius, de Prinz, de Werkmeister, de Neidhaert, de Niet et de Silbermann;* 4° *Idée abrégée de la science de l'harmonie;* 5° *Antichambre de la composition musicale, ou instruction détaillée, régulière et suffisante pour la pratique actuelle de la basse continue* (1745-1747); 6° *Principes du calcul rationnel, de la mesure et de la division du monochorde*, 1749 (en allemand).

Speer (Daniel), savant musicien, né à Breslau vers le milieu du XVIIe siècle, est connu par un livre fort intéressant pour l'histoire de la musique instrumentale au XVIIe siècle, intitulé : *Instruction exacte, concise, facile et nécessaire de l'art musical*, Ulm, 1687 (en allemand). Plus tard, Speer donna une deuxième édition de cet ouvrage sous le titre : *Instruction exacte, facile, nécessaire et considérablement augmentée de l'art musical, ou trèfle musical à quatre feuilles, par lequel on peut*

apprendre en peu de temps : 1° le chant choral et figuré; 2° le clavecin et la basse continue; 3° toute espèce d'instruments à clavier, à cordes et à vent; 4° à composer pour la voix et pour les instruments (ibid., Ulm, 1697).

Spohr (Louis), compositeur et célèbre violoniste, maître-de-chapelle et directeur de la musique du grand-duc de Hesse-Cassel, naquit à Saesen, dans le duché de Brunswick, en 1783. La méthode de violon de cet illustre maître, intitulée : *Violinschule*, publiée à Vienne en 1831, et ses duos pour deux violons, op. 3, 9, 13, 39 et 67, sont des productions devenues classiques pour l'enseignement dans toutes les grandes écoles de musique d'Allemagne.

Sulzer (Jean-Georges), littérateur, est né à Winterthur en 1719. L'ouvrage le plus important de cet écrivain est son encyclopédie artistique, intitulée : *Théorie générale des Beaux-Arts dans leur spécialité*, en forme de dictionnaire, par ordre alphabétique, etc. (en allemand), Leipzig, 1772. La deuxième édition parut en 1792-1794, considérablement augmentée, et la dernière en 1796-1798. Kirnberger, et particulièrement Jean-Abraham-Pierre Schulz, ont écrit la plupart des articles de musique du livre de Sulzel. Dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts*, de Milin, on trouve la traduction des principaux articles de cet ouvrage.

Sundelin (Auguste), compositeur de danses, à Berlin, est connu par deux ouvrages didactiques, intitulés : 1° *L'Instrumentation pour l'orchestre, ou renseignements sur tous les instruments qui y sont en usage*, etc. (Berlin, 1828); 2° *L'Instrumentation pour tous les corps de musique militaire*, etc., ibid., 1828 (en allemand).

Swoboda (Auguste), professeur de musique à Vienne, a publié : 1° *Théorie générale de l'harmonie* (1826); 2° *Science de l'harmonie* (1828-1829); 3° *Art de l'instrumentation* (1832), avec cinq morceaux de musique en partition.

Turk (Daniel-Théophile), professeur de théorie musicale et d'acoustique à l'Université de Halle, naquit à Claussnitz, en Saxe, le 10 août 1756. Ce savant musicien s'est fait avantageusement connaître par les travaux suivants : 1° *Des principaux devoirs d'un organiste*, essai pour l'amélioration de la lithurgie musicale (1787); 2° *Clavier-Schule* (*École de piano*), avec des réflexions critiques pour les maîtres et les élèves (1789). Une deuxième édition augmentée a paru en 1802; 3° *Introduction abré-*

gée à la basse continue; cet ouvrage a eu jusqu'à six éditions; 4° *Instruction pour les calculs du tempérament*, etc., 1808 (en allemand).

Vierling (Jean-Godefroid), organiste, naquit en 1750 à Metzels, près de Meinungen. On a publié de cet artiste : 1° un *Essai d'une introduction à l'art de préluder ;* 2° *Instruction complète pour la basse continue* (1805), ibid.

Vogler (l'abbé Georges-Joseph), compositeur et théoricien, naquit à Würzbourg le 15 juin 1749. On compte parmi ses principaux ouvrages théoriques : 1° *La science de la musique et de la composition* (1776); 2° *Art de former la voix;* 3° *École de musique du Palatinat*, 1778 (en allemand); 4° *Introduction à la théorie de l'harmonie* (en langue suédoise), 1795; 5° *Sur l'acoustique harmonique, ou Théorie de la musique*, etc. (1807); 6° *École du clavecin et de la basse continue* (1797); 7° *École des organistes* (en langue suédoise), avec 90 chorals suédois (1797); 8° *Sur le chant choral et sur le chant d'église; Essai pour l'histoire de la musique dans le XIXe siècle*, Munich, 1814 (en allemand).

Wagner (Richard), compositeur dramatique, né à Leipzig en 1813, figure également parmi les écrivains sur la musique par des articles concernant cet art, publiés dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* et dans quelques journaux d'Allemagne. On doit encore à M. Wagner un opuscule, intitulé : *Opéra et Drame*, dans lequel il expose ses idées et son système, etc.

Wagner (Jean-Georges), professeur de philosophie à Würzbourg, est né à Ulm en 1775. Il a écrit plusieurs dissertations sur l'esthétique musicale, sur le chant et sur les instruments, sur la modulation et sur la composition dans les volumes 25me et 26me de la *Gazette musicale de Leipzig*.

Weber (Charles-Marie, baron de), célèbre compositeur, naquit à Eutin, petite ville du duché de Holstein, le 18 décembre 1786. Les œuvres littéraires de Weber contiennent une notice autobiographique, datée de 1818, des articles de journaux et divers fragments, tels que : *La vie du musicien*, et un écrit satirique où l'opéra italien et français sont assez rudement traités.

Weber (Gottfried ou Godefroid), compositeur et écrivain distingué sur la musique, naquit en 1779 à Freinsheim, dans la Bavière rhénane. Voici les principaux ouvrages de G. Weber (publiés en allemand) : 1° *Essai*

d'une théorie systématique de la musique, pour s'instruire soi-même, avec des remarques pour les savants (Mayence, 1817-1821); 2° *Science générale de la musique*, à l'usage des professeurs et des élèves (1822); 3° *Doctrine de la basse continue, pour s'instruire soi-même* (1833); 4° *Essai d'une acoustique pratique des instruments à vent*, etc. (*Encyclopédie allemande de Ersch et Gruber*, t. Xme). Godefroid Weber entreprit en 1824 la publication d'un écrit périodique, concernant l'histoire et la littérature de la musique, intitulé : *Cæcilia, ein Zeitschrift für die Musicalische Welt* (*Cécile, écrit périodique pour le monde musical*), 1824 et années suivantes. Il a été le rédacteur en chef des quatre-vingts premiers cahiers de cet excellent écrit, formant 20 volumes in-8°.

Wendt (Jean-Amédée), professeur de philosophie à l'Université de Leipzig, naquit en cette ville vers 1783. Ses écrits relatifs à la musique, sont les suivants : 1° *De l'influence de la musique sur le moral de l'homme* (*Gazette musicale de Leipzig*, 1808); 2° *Sur la situation de la musique en Allemagne, pendant les années* 1817-1822 (*Gazette musicale de Vienne*, 1822); 3° *Vie et œuvres de Rossini* (1824); 4° *Considérations sur la musique, et en particulier sur le chant* (*Gazette musicale de Leipzig*, 12me année, p. 281, 297, 313 et 333); 5° *Sur les principales périodes des Beaux-Arts*, etc., 1831 (en allemand).

Werner (Jean-Gottlob), organiste distingué, naquit à Hayn, dans la Saxe, en 1777. On possède de lui un bon ouvrage pour l'enseignement, intitulé : *École d'orgue, ou introduction à l'art de jouer cet instrument* 1805, (en allemand). M. Choron en a fait paraître une traduction française, sous le titre : *École d'orgue, ou Méthode élémentaire servant d'introduction à l'école de Rinck*. La deuxième partie de l'ouvrage de Werner a été publiée séparément, ayant pour titre : *Manuel pour apprendre à connaître l'orgue, l'entretenir*, etc., Mersebourg, 1823 (en allemand).

Winterfeld (Charles-Georges-Auguste-Vivigens de), conseiller privé du tribunal supérieur à Berlin, est connu comme écrivain musical par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Jean-Pierluigi de Palestrina, ses œuvres et leur importance pour l'histoire de la musique* (1832); 2° *Jean Gabrieli et son époque*, etc. (1834); 3° *Le chant de l'église évangélique et sa relation avec l'art de la composition*, 1843 (en allemand).

Wolzogen (de), auteur d'un opuscule intitulé : *Sur la mise en scène de Don Juan* (1860). M. de Wolzogen a réuni dans un volume les diffé-

rents articles sur la musique qu'il a publiés dans quelques journaux d'Allemagne, sous le titre : *Théâtre et musique* (1860); on y trouve de judicieuses remarques concernant la décadence de l'art de chanter; sur la musique allemande en Italie et sur la musique de l'avenir (en allemand).

Zoega (Chrétien), savant orientaliste, né à Hadersleben, ville de Danemarck, enseigna les langues orientales à l'Université de Leipzig depuis 1686 jusqu'en 1695. Au nombre de ses ouvrages on remarque une dissertation intitulée : *De sententiis Talmudico-rabbinicis circa buccinam sacram Hebræorum* (Leipzig, 1692).

BELGIQUE.

Adelard, né à Huysse au VIIIe siècle, abbé de Corbie, a laissé un *Traité sur la musique.*

Adelbold, évêque d'Utrecht, naquit vers la fin du Xe siècle d'une famille noble du pays de Liége. Au nombre de ses ouvrages on trouve un traité intitulé : *De Musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de musica sacra*, etc.

Anselme de Flandre ou Flamand, vivait à la Cour de Bavière vers le milieu du XVIe siècle. Zacconi, dans sa *Pratica de musica*, dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure que ce musicien entreprit de compléter la gamme en nommant *si*, la 7me note bécarre, et *bo* la même note affectée d'un bémol.

Baten (Henri), docteur en théologie et chancelier de l'Université de Paris, ensuite chanoine et chantre de la cathédrale de Liége, naquit à Malines et vivait vers la fin du XIIIe siècle. Dans son ouvrage : *Speculum Divinorum et Naturalium quorondam*, divisé en dix livres, il traite de la musique et des principales questions de la philosophie de son temps.

Bauwens (B.-A), prêtre, né et domicilié à Bruges, auteur d'un bon ouvrage : *Le plain-chant mis à la portée de tout le monde* (Tournai, Casterman, 1861).

Beriot (Charles-Auguste de), célèbre violoniste et compositeur, chevalier de l'Ordre de Léopold et membre de l'Académie royale de Belgique, est né à Louvain en 1802. On compte parmi ses meilleurs ouvrages

théoriques : 1° une *Méthode de violon*, en trois parties; 2° *Guide du violoniste;* 3° *Études élémentaires pour le violon;* 4° *Six études brillantes pour le violon*, etc.

Boutmy (Léonard), organiste de la Cour de Portugal à Lisbonne, né à Bruxelles en 1725, a publié un *Traité abrégé de la basse continue* (La Haye, 1760).

Boutmy (Laurent), organiste et compositeur, naquit à Bruxelles en 1751. On a publié de cet artiste des *Principes généraux de musique, comprenant la mélodie, l'unisson et l'harmonie, suivi de la théorie démonstrative de l'octave et de son harmonie* (Bruxelles, 1823).

M. Boutmy remplit longtemps les fonctions d'organiste de la cathédrale de St-Bavon à Gand.

Burbure de Wesembeek (le chevalier Philippe-Marie-Léon de), littérateur-musicien, membre de l'Académie royale de Belgique et de celle de Ste-Cécile à Rome, etc., naquit à Termonde en 1812. Cet amateur distingué a publié dans le recueil *Het Taelverbond*, à Anvers, un article sous le titre : *Jan Ockeghem, zyne geboorteplaets en zyn verblyf in Antwerpen* (*Jean Ockeghem, le lieu de sa naissance et son séjour à Anvers*). On a également de M. de Burbure un opuscule des plus intéressants sous le titre : *Aperçu sur l'ancienne corporation des musiciens instrumentistes d'Anvers, dite de St-Job et de Ste-Marie-Madeleine* (extraits des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 2me série, t. XIII, N° 4, 1862). L'auteur nous y fait voir, que dès les temps les plus reculés, les solennités civiles en Belgique étaient constamment accompagnées autant que les cérémonies religieuses, de l'exécution de morceaux de musique, joués par de petites compagnies, ou comme on avait la coutume de dire au XVIe siècle, par des *bandes* d'instrumentistes.

Infatigable lorsqu'il s'agit de la gloire artistique de son pays, M. de Burbure a consacré sept années consécutives au classement des archives de la cathédrale d'Anvers, et par ses laborieuses investigations, l'histoire musicale belge se trouve enrichie d'un nombre considérable de documents importants, restés jusqu'alors enfouis dans la poussière.

Chevillard (Pierre-Alexandre), violoncelliste renommé et compositeur pour son instrument, professeur de violoncelle au Conservatoire impérial de Paris, est né à Anvers en 1811. Cet artiste a publié une *Méthode de violoncelle*, que l'on cite parmi les meilleurs ouvrages du genre.

De Coninck (François), pianiste et compositeur, naquit à Lebbeke (Flandre-Orientale) en 1810. On a publié de lui un *Cours complet de piano*, d'après un nouveau système d'enseignement. Cet ouvrage a eu plusieurs éditions.

Dellafaille (Henri), né à Anvers, chef de bureau dans l'administration communale de Gand, a écrit en 1854 un *Historique de la Société royale des Chœurs* de cette ville.

De Paep (André) ou Papius, chanoine de St-Martin à Liége, naquit à Gand en 1547. Dans son ouvrage intitulé : *De consonantiis sive harmoniis musicis*, etc. (1568), il essaye de démontrer que la quarte est une consonnance.

Le livre de De Paep a été publié de nouveau en 1581, avec quelques changements.

Dubois (Charles-Victor), aveugle depuis son enfance, organiste distingué, né à Lessines (Hainaut) en 1832, a publié en 1859 une *Méthode d'harmonium*, instrument pour lequel M. Dubois a été nommé professeur au Conservatoire de Bruxelles.

Durutte (le comte Camille), compositeur, né à Ypres, auteur d'un ouvrage intitulé : *Technie ou lois générales du système harmonique*, publié à Paris en 1855, et de quelques articles concernant l'art musical, insérés dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

Duval (Edmond), compositeur, naquit à Enghien (Belgique) en 1809. M. Duval a fait en Italie de savantes recherches sur le chant grégorien. Les travaux, fruit de ses études, ont été publiés chez Hanicq, à Malines, en 1848-1854, sous les auspices du cardinal-archevêque. L'abbé De Vocht et le chanoine Bogaerts ont été les collaborateurs de M. Duval.

De Volder (Pierre-Jean), violoniste-compositeur et facteur d'orgues, ancien directeur des concerts de la *Sodalité* à Gand, naquit à Anvers en 1767. Il inventa en 1794 un mécanisme de *crescendo* et *décrescendo* pour l'orgue, et le soumit en 1796 à l'examen des professeurs du Conservatoire de Paris, qui l'approuvèrent.

M. De Volder était membre de l'Institut des Pays-Bas, etc. Cet artiste est mort à Bruxelles en 1841.

Ermel (Louis-Constant), compositeur et pianiste, en 1823 grand prix de composition de l'Institut de France, est né à Gand en 1798. Comme théoricien, M. Ermel a publié un *Solfége choral transpositeur pour faci-*

liter l'enseignement du chant sans accompagnement par les exercices fondamentaux d'intonation dans tous les tons et dans toutes les mesures (Paris, 1862).

M. Ermel est membre de la Commission de surveillance du chant et de la Société pour l'Instruction élémentaire de Paris.

Fauconier (Ben.-E.), né à Fontaine-l'Evêque le 28 avril 1816, compositeur de mérite, a publié : *Le guide de l'organiste des petites villes* et *Le guide des chefs de sociétés chorales.*

Fétis (François-Joseph), célèbre écrivain sur la musique, théoricien et compositeur, maître-de-chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, naquit à Mons (Hainaut) en 1784. Parmi le grand nombre de ses ouvrages didactiques, nous citerons seulement les suivants : 1° *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie;* 2° *Traité du contrepoint et de la fugue;* 3° *Résumé philosophique de l'histoire de la musique;* 4° *Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano;* 5° *Traité du chant en chœur,* ouvrage indispensable aux sociétés chorales; l'auteur y traite à fond des divers éléments qui constituent le chant d'ensemble, tels que le choix et le classement des voix; l'accord et l'exercice des voix dans l'harmonie de plusieurs sons; les modifications du son dans ses diverses nuances; les divers accents des voix; l'accent dans le rhythme; la prononciation et l'articulation; l'attaque simultanée des temps de mesure; l'attaque à contretemps; le phrasé mélodique; le phrasé harmonique; le phrasé rhythmique; le sentiment collectif et l'animation; 6° Mémoire sur cette question, mise au concours en 1828 par la quatrième classe de l'Institut des Pays-Bas : *Quels ont été les mérites des Neérlandais dans la musique, principalement aux XIVe, XVe et XVIe siècles, etc.;* 7° *La musique mise à la portée de tout le monde* (trois éditions); 8° *Curiosités historiques de la musique,* complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde; c'est un choix d'articles historiques de la *Revue musicale,* journal fondé à Paris en 1827, par M. Fétis; 9° *Méthode de plain-chant;* 11° *Manuel des jeunes compositeurs;* 12° *Méthode des méthodes de piano, avec Moschelès;* 13° *Biographie universelle des musiciens,* dont le quatrième volume de la 2me édition, considérablement augmentée, vient de paraître (1862); 14° *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique.*

(Pour la liste complète des œuvres didactiques de M. Fétis, voir sa *Biographie universelle des musiciens*, 2me édition, t. III, pag. 236 et suivants.)

M. Fétis est commandeur de l'Ordre de Léopold et de la Couronne de Chêne, officier de la Légion d'Honneur et de l'Aigle Rouge; membre de l'Académie royale de Belgique, etc.

Fétis (Edouard-François), fils aîné du précédent, membre de l'Académie royale de Belgique, conservateur du département des imprimés à la Bibliothèque royale de Belgique, professeur d'esthétique de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, rédacteur de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, ainsi que du feuilleton musical et de tout ce qui concerne les beaux-arts de l'*Indépendance belge*, naquit à Bouvignes sur la Meuse, près de Dinant, le 16 mai 1812. Parmi les publications de cet écrivain se trouvent deux ouvrages des plus intéressants pour l'histoire musicale de notre pays : 1° *Les musiciens belges* (Bruxelles, 1842); 2° *Les artistes belges à l'étranger* (Paris, 1857, 1er vol.). Cet ouvrage formera quatre volumes.

Gathy (Auguste), littérateur-musicien, né à Liége le 14 mai 1800, a donné un grand nombre d'articles relatifs à la musique, dans les gazettes musicales de l'Allemagne et dans l'*Europe Littéraire*, journal publié à Paris en 1833. Il est aussi l'auteur d'un dictionnaire abrégé de musique et de biographie musicale, paru sous ce titre : *Musikalisches conversations Lexikon*, etc. (Hambourg, 1835), deux éditions.

Gehot (Jean), violoniste et compositeur, né en Belgique vers 1756, a fait paraître à Londres de 1784 à 1790, un *Traité des éléments de la musique;* une *Méthode de violon;* ainsi qu'un *Traité général des instruments* (en anglais).

Gevaert (François-Auguste), compositeur, 1er prix au concours biennal de 1847, chevalier des ordres de Léopold, de la Légion d'Honneur et d'Isabelle-la-Catholique, est né à Huysse (Flandre-Orientale) le 31 juillet 1828. Au nombre des ouvrages didactiques de M. Gevaert, on remarque : 1° un *Rapport sur la situation de la musique en Espagne*, adressé au Gouvernement belge en 1851; 2° *Méthode pour l'enseignement du plain-chant, et la manière de l'accompagner sur l'orgue*; 3° *Cours complet d'instrumentation* (sous presse).

Guequier (Jules), né à Gand, membre du Conseil provincial, littéra-

teur et amateur de musique distingué, a rédigé pendant quelque temps le feuilleton musical de l'*Écho des Flandres*, et fourni de bons articles à d'autres journaux de la localité.

Goormachtigh (l'abbé), prêtre et régent de l'école moyenne à Courtrai, s'est fait connaître par la publication d'un ouvrage (l'un des meilleurs en son genre), intitulé : *Principes élémentaires du plain-chant, suivis des règles de la psalmodie et des formules du cantus accentus*, divisé en trois parties (Bruges, 1860).

Grameye (Jean-Baptiste), docteur en droit et professeur à l'Université de Louvain, naquit à Anvers vers la fin du XVIe siècle. Dans son *Africæ illustratæ* (1622) il traite de *Musica latina, Græca, Maurica et instrumentis barbaricis.*

Grégoir (Edouard), compositeur et organiste, naquit à Turnhout en 1822. On a publié de cet artiste les ouvrages suivants : 1° *Méthode de chant*, en langue flamande ; 2° *Théorie complète de l'orgue ;* 3° *Méthode de composition*, en langue flamande ; 4° *Traité sur le chant grégorien ;* 5° *Tableau synoptique, contenant les principes de la musique*, à l'usage des établissements publics ; 6° *Essai historique sur la musique et les musiciens dans les Pays-Bas*, etc.

Grétry (André-Ernest-Modeste), célèbre compositeur dramatique, est né à Liége le 11 février 1741. Il a publié en 1793 des *Mémoires ou essais sur la musique*, en trois volumes. Le premier volume contient la vie musicale de l'auteur et des observations sur ses opéras ; les deux autres ont rapport à la morale, à la métaphysique.

Au dire de M. Fétis, Grétry n'a point écrit les trois volumes qui portent son nom ; il n'en a jeté que les idées informes sur le papier : ce fut un de ses amis, nommé Legrand, ancien professeur au collége de Plessis, qui leur donna la forme qu'ils ont aujourd'hui.

Héro (Hyppolite), né à Mons (Hainaut) en 1819, professeur de musique en cette ville, a publié une bonne *Méthode de contrebasse*, adoptée pour l'enseignement par le Conservatoire de Bruxelles.

Hespel (Pierre-Joseph), compositeur à Tournai. Ses ouvrages théoriques consistent en une *École de l'intonation ;* un *Solfége concertant à quatre voix pour l'enseignement simultané* et une *École du phrasé musical*, vocalises à quatre voix.

Hucbald ou Hucbalde, qu'on suppose né en Flandre vers 830 ou

840, était moine de St-Amand, au diocèse de Tournai, où il fit ses études sous la direction de son oncle Milon. Il a écrit plusieurs ouvrages sur la musique, dont le plus important est celui intitulé : *Musica enchiriades*, espèce de traité complet de musique élémentaire suivant les principes des Grecs, et dans lequel Hucbald expose un système de notation, composé de huit signes diversement inclinés ou tournés, qui facilitent le moyen de traduire une partie des signes de la notation saxonne. Ce traité est divisé en dix-neuf chapitres. (Voyez la notice sur Hucbald dans la *Biographie universelle des musiciens*, de M. Fétis, et les ouvrages de M. De Coussemaker : *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique* et l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge*).

Lambilotte (Louis), prêtre de la compagnie de Jésus, naquit à Charleroi en 1797. L'ouvrage le plus renommé de M. Lambilotte est son *Esthétique théorique et pratique du chant grégorien, restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives.* Il a publié aussi en 1851 un *fac-simile* de l'antiphonaire, écrit vers 790, attribué à Saint-Grégoire et conservé à l'abbaye de St-Gall.

Lemmens (Jacques-Nicolas), célèbre organiste, professeur d'orgue au Conservatoire royal de Bruxelles, naquit à Zoerleparwys (province d'Anvers) en 1823. Cet artiste a publié en 1851 un *Journal d'orgue*, adopté pour l'enseignement par les Conservatoires de Paris et de Bruxelles.

Cet ouvrage, entièrement refondu, reparaîtra incessamment sous le titre d'*École d'orgue.*

M. Lemmens est chevalier de l'Ordre de Léopold et organiste du roi des Belges.

Léonard (Hubert), violoniste renommé et compositeur, né à Liége, professeur au Conservatoire de Bruxelles en remplacement de M. De Bériot, a composé à l'usage de ses élèves, 24 *Études classiques pour le violon*, fort admirées des connaisseurs.

Marneffe (Fr. de), à Bruxelles, amateur de grand mérite, fondateur de la première société chorale qui ait existé en Belgique, l'ancienne *Réunion Lyrique*, de Bruxelles, créée en 1820 et dissoute en 1847, a publié à l'intention de ce cercle un *Petit manuel des principes du chant d'ensemble* (1837).

Meerts (Lambert-Joseph), compositeur, chevalier de l'Ordre de Léopold, professeur de violon et directeur de la classe d'ensemble de musique

classique au Conservatoire royal de Bruxelles, est né dans cette ville en 1802. Voici l'opinion de M. Fétis à l'égard de cet artiste : « M. Meerts » mérite une place parmi les artistes d'un ordre distingué ; personne » mieux que lui ne connaît le mécanisme de son instrument et n'a un » sentiment plus juste de la musique ; personne n'entre mieux dans la » pensée des grands maîtres. Il excelle particulièrement dans l'exécution » de la musique de chambre et dans l'accompagnement. On lui doit » un ouvrage analytique des difficultés de l'art de jouer du violon, sous » le titre suivant : *Douze études pour violon, avec accompagnement d'un* » *second violon*, divisé en deux suites. Ce travail est absolument neuf en » son genre. L'auteur y explique dans un avertissement les principes de » l'articulation de l'archet dans ses divers effets, puis, fait l'application » de ces principes dans des études spéciales, destinées à chacun des effets » et des accents dont il s'agit et d'un très-long développement, afin de » conduire les élèves à une grande puissance d'exécution. Cet ouvrage » me paraît destiné à devenir classique dans toute l'Europe pour l'étude » du violon, etc. »

Depuis le temps où M. Fétis écrivit ces lignes, M. Meerts a doté l'enseignement de plusieurs productions remarquables, entre lesquelles se distinguent surtout la suite d'exercices pour deux violons, intitulée : 1° *Mécanisme des instruments à cordes, et notamment du violon, enseigné sous formes d'études rhythmiques;* 2° *Fantaisies en style fugué;* 3° *Méthode élémentaire de violon*, etc.

Momigny (Jérôme-Joseph de), né à Philippeville en 1766, organiste et compositeur de musique, ayant résidé tour-à-tour à St-Omer, à Lyon, en Suisse et à Paris, publia en 1806, dans cette dernière ville un *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique;* et en 1808 un *Exposé succint du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet.* De Momigny est un des collaborateurs du *Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique*, qui parut en 1791 sous la direction de Framery et Ginguené.

Normand (l'abbé Théophile-Elzéar-Xavier), naquit à Quaregnon, près de Mons (Hainaut), le 17 janvier 1812. Il a publié un *Manuel des organistes de la campagne*, en deux parties. Ce savant ecclésiastique a été l'un des rédacteurs de la *Revue de Bruxelles*, à laquelle il a fourni de nombreux articles concernant l'art musical, signés du pseudonyme

de Th. Huysman. M. Normand est connu en France sous le nom de Th. Nizard.

Pinchart (Alex.), savant attaché à l'administration des archives du royaume à Bruxelles, a écrit une *Notice sur la chapelle musicale des souverains qui ont régné aux Pays-Bas.*

Quercu (Simon) ou Simon van der Eyken, maître-de-chapelle de l'église métropolitaine de Milan, naquit à Bruxelles dans la seconde moitié du XVe siècle. On a conservé de lui un traité intitulé : *Libellus de musicâ gregorianâ et figurativâ ac contrapuncto simplici* (1509-1518).

Roucourt (Jean-Baptiste), professeur de chant, né à Bruxelles en 1780, a publié un *Essai sur la théorie du chant* (Bruxelles, 1820).

Sax (Adolphe-Antoine-Joseph), célèbre inventeur des familles d'instruments de musique désignées sous la dénomination générale de *saxo-trombas* et *saxophones*, pour lesquels il a publié des méthodes spéciales, naquit à Dinant en 1814. M. Sax est chevalier des ordres de Léopold et de la Légion d'Honneur, facteur d'instruments de la maison de l'empereur Napoléon III, et professeur de *saxophone* au Conservatoire impérial de Paris.

On peut voir en détail tout ce qui concerne les instruments inventés par M. Sax, dans le *Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner le projet de loi relatif à la prolongation de durée de deux brevets, accordés en* 1845 *et* 1846, *au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique*, par M. Nogent-Saint-Laurent, député au Corps Législatif en France (N° 361, *Corps Législatif*, session 1860). Annexe au procès-verbal de la séance du 13 juillet. Imprimerie du Corps Législatif, A.-Henri Nollet, rue du Bac, 30.

Schepens-Agnelli (P.-J.), né à Berlaere, membre de l'Académie de Ste-Cécile à Rome, professeur de chant et de piano, fixé tour-à-tour en Italie ou en Angleterre, a publié à Londres une *Méthode de chant, de lecture de musique, de piano et d'harmonie.*

Stevens (Nicolas-Joseph), violoniste et amateur de musique, né à Bruxelles en 1795, a fait paraître une *Esquisse d'un système raisonné d'enseignement musical appliqué au piano* (Bruxelles, 1833), et puis un écrit intitulé : *Souvenirs d'un musicien* (ibid., 1846).

Suremont (P.-J.) né à Anvers dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, est connu par un *Opuscule apologétique sur les mérites des célèbres*

musiciens belges, inventeurs ou régénérateurs de la musique aux XIVe, XVe et XVIe siècles (Anvers, 1828).

Samuel (Adolphe) né à Liége en 1824, 1er prix de composition au concours biennal de 1845, professeur d'harmonie pratique au Conservatoire de Bruxelles, chevalier de l'Ordre de Léopold, a écrit successivement le feuilleton musical du *National*, du *Télégraphe* et de l'*Écho de Bruxelles*. L'*Indépendance belge* a publié plusieurs articles de cet artiste. Collaborateur de la *Revue trimestrielle*, M. Samuel a inséré dans cet ouvrage périodique divers travaux scientifiques sur la *musique des Indiens*, sur la *musique des Chinois* et sur l'*état de la musique de l'époque actuelle*.

Sloedens (Liévin), né à Gand, rédacteur en chef du *Nouvelliste* et ancien rédacteur pour la partie musicale et dramatique du *Messager de Gand*, a commencé dans le temps la publication de *l'Histoire de la Société royale des Mélomanes*.

Steveniers (J.), violoniste et compositeur, professeur d'esthétique et d'accompagnement au Conservatoire royal de Bruxelles, naquit à Liége en 1820. On lui doit plusieurs bons articles de critique musicale publiés dans quelques journaux de Bruxelles.

M. Steveniers est décoré de l'Ordre de la Couronne de Chêne.

Terry (Léonard), compositeur, professeur de chant au Conservatoire royal et chef d'orchestre du théâtre de Liége, est né en cette ville en 1817. M. Terry a rédigé pendant un certain temps le feuilleton musical du journal liégeois *la Tribune*, sous le pseudonyme de Giov. Scudello; ensuite il a été l'un des rédacteurs-correspondants du *Messager des théâtres et des arts*, de Paris; vers la fin de 1853, il a écrit la biographie de M. Prume, célèbre violoniste liégeois, etc.

On attend de M. Terry une publication d'une grande importance, qui portera pour titre : *Recherches historiques sur la musique et le théâtre au pays de Liége, depuis le XIe siècle jusqu'à nos jours*.

Thys (Auguste), secrétaire de la *Société royale des Chœurs*, de Gand, né en cette ville dans l'année 1821, a publié un *Historique des sociétés chorales de Belgique* (1re édition, Gand, 1855, et 2me édition 1861, sous le patronage du Gouvernement). M. Léonard Terry en rendant compte du travail de M. Thys dans la feuille musicale *Le Clairon*, en fait l'appréciation suivante : « Retracer les diverses phases de l'*Histoire des* » *sociétés chorales en Belgique*, tout en appréciant leur influence morale

» et civilisatrice, voilà très-succinctement la tâche que l'auteur de l'*Historique des sociétés chorales belges* s'est proposé d'accomplir. Il ne s'agit » pas ici d'une nomenclature aride, plus ou moins exacte, mais d'une » œuvre substantielle, fruit d'investigations longues et laborieuses, etc. »

Tinctor (Jean) ou Tinctoris, né à Nivelles, dans le Brabant, au commencement du XVe siècle. C'est à Tinctor que nous devons le premier dictionnaire de musique qui ait été fait; il le publia vers 1474 ou 1476, sous le titre de *Definitiorum terminorum musicæ*. Cet ouvrage est aussi le premier traité musical qui ait eu les honneurs de l'impression. Tinctor a laissé d'autres ouvrages théoriques, parmi lesquels se trouve celui de : *Liber de natura et proprietata tonorum*, dédié à Jean Ockeghem et à Antoine Busnois.

Vandenbroeck (Othon-Joseph), compositeur, naquit à Ypres, en Flandre, vers 1759. On lui doit une *Méthode de cor* et un *Traité général de tous les instruments à vent, à l'usage des compositeurs*.

Vandendriessche (A.-F.), instituteur et secrétaire communal à Jette-Ganshoren, a publié un écrit intitulé : *L'Instruction musicale dans les campagnes considérée au point de vue du développement moral et religieux* (Bruxelles, 1841).

Van den Gheyn (Mathias), célèbre compositeur, organiste et carillonneur à Louvain vers la seconde moitié du XVIIIe siècle, naquit à Tirlemont le 7 avril 1721. Parmi ses ouvrages théoriques on remarque un traité d'harmonie, imprimé sous ce titre : *Fondements de la basse continue*, avec les explications en français et en flamand; *deux leçons et douze petites sonates, fort utiles aux disciples pour aprendre* (*sic*) *à accompagner la basse continue*, composé par Mathias van den Gheyn, organiste de l'église collégiale de St-Pierre, à Louvain (1764).

Un deuxième traité d'harmonie et de composition de Van den Gheyn, écrit en flamand et beaucoup plus développé que le premier, a paru à Louvain en 1785. Ces deux traités font partie des œuvres de Van den Gheyn, découvertes par M. Van Elewyck.

Van de Putte (Henri) ou Puteanus, professeur de belles lettres à l'Université de Louvain, naquit à Venloo en 1574. Dans son ouvrage : *Modulata pallas sive septem discrima vocum*, etc., il démontre la nécessité d'ajouter une septième syllabe à la gamme, afin d'abandonner la méthode des muances.

Van der Elst (Jean), moine augustin du couvent de Gand, naquit au château de Meulenakens, dans le Brabant, au commencement du XVIIe siècle. Van der Elst a laissé un traité de musique, d'accompagnement et de composition, écrit en langue flamande, sous le titre : *Den ouden en den niewen grondt van de musicke* (*Le système fondamental de la musique ancien et moderne*), publié à Gand chez Max. Graet (1662). Cet ouvrage se trouve dans les bibliothèques de MM. Ferdinand van der Haeghen et Goetghebuer. Jean van der Elst adopta aussi une nouvelle nomenclature de solmisation, dans laquelle il n'avait conservé les anciens noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, que pour les notes appelées vulgairement naturelles et, où il nomma *ut*, *ri*, *mi*, *fi*, *sil*, *li*, les notes diézées, et *ra*, *ma*, *sal*, *le*, *sa*, les notes bémolisées.

Une partie de la nomenclature de solmisation de Van der Elst est en français, la seconde partie est en latin.

Vanderhagen (Amand-Jean-François-Joseph), clarinettiste et compositeur, naquit à Anvers en 1753. On a publié de lui : 1° *Nouvelle méthode de flûte ;* 2° *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois ;* 3° *Nouvelle méthode de clarinette ;* 4° *Méthode nouvelle pour la clarinette à douze clefs, avec leur application aux notes essentielles*, etc.

Vanderstraeten (Edmond), littérateur-musicien distingué, rédacteur pour la partie musicale des journaux *le Nord* et *l'Écho du Parlement*, et correspondant musical de la *Presse théâtrale de Paris*, sous le pseudonyme de *Della via*, est né à Audenarde en 1826. M. Vanderstraeten prépare une 2me édition de ses *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIXe siècle* (Anvers, 1856). Il a fait paraître diverses biographies musicales, telles que celles d'Ant. Guislain et de Hollandre, compositeurs de musique sacrée; de Janssens, Momigny, etc. *L'Écho du Parlement* (25 juillet-24 septembre 1860) a donné de cet écrivain une série de feuilletons sur le théâtre villageois en Frandre au XVIIIe siècle, envisagé sous le rapport historique, religieux, politique, littéraire et musical (voyez *Les sociétés chorales en Belgique*, de M. Thys, 2e édit., p. 232).

Van de Walle (feu L.), né à Harlebeke, chef de division au Gouvernement provincial à Gand, a publié en 1847 un travail intitulé : *Les musiciens gantois contemporains.*

Van Duyse (Prudent), illustre poète belge, né à Termonde le 17 septembre 1804, mort le 13 novembre 1859, a laissé, parmi ses nombreux

écrits, une *Notice biographique sur le compositeur gantois Pierre Verheyen*, ainsi qu'un poème flamand ayant pour sujet : *Roland de Lattre et Charles IX*.

Van Elewyck (le chevalier Xavier), historiographe de la musique et l'un des amateurs-musiciens les plus distingués du pays, docteur en sciences politiques et administratives, membre des Académies de Ste-Cécile et des Quirites de Rome, etc., est né à Ixelles en 1825. Parmi ses travaux didactiques on remarque : 1° *Histoire de l'orgue*, parue dans les *Petites Affiches* de Louvain, et de nombreux articles relatifs à l'art musical, insérés dans d'autres feuilles; 2° une notice biographique des plus curieuses, intitulée : *Mathias van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du XVIIIe siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom, depuis 1450 jusqu'à nos jours*. C'est aux recherches actives et intelligentes de M. van Elewyck que l'on doit la précieuse découverte des œuvres de Van den Gheyn, reconnu un peu tardivement comme l'un des plus grands compositeurs du XVIIIe siècle.

En 1860, M. van Elewyck représenta les six diocèses de Belgique au Congrès de musique religieuse tenu à Paris, et y prononça un discours remarquable, inséré dans les procès-verbaux du congrès et publié ensuite à Louvain en 1861, sous le titre : *Discours sur la musique religieuse en Belgique*. Mais l'ouvrage le plus important de cet érudit sera son *Histoire de la musique religieuse en Belgique au XIXe siècle* (en ce moment sous presse). Le sommaire du contenu des dix chapitres qui le composeront se trouve dans l'ouvrage de M. Thys, cité ci-dessus, p. 189-190.

Van Poucke (F.), né à Bruges, professeur de musique à Ostende, a formé à différentes reprises la demande tendante à ce que le Gouvernement belge fit abaisser le diapason musical conformément à celui qui a été déclaré en France (1859) *diapason normal*. M. Van Poucke a en outre publié plusieurs brochures sur cette question, ainsi que des articles dans les journaux.

Vivier (A.-Joseph), né à Huy en 1816, compositeur-amateur à Bruxelles, où il fit ses études musicales, vient de faire paraître en 1862 un *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*. Cet ouvrage fait sensation, l'auteur s'étant écarté de la voie battue par ses prédécesseurs; son remarquable travail a été l'objet d'études non moins remarquables,

publiées par MM. Edmond Vanderstracten et Adolphe Samuel dans *l'Écho du Parlement* et le *Guide Musical*.

Waelrant (Hubert), musicien distingué, naquit à Anvers en 1517. De retour en 1547 dans sa ville natale, après avoir séjourné quelques temps en Italie, il s'y établit comme imprimeur de musique, en société avec Jean Laet, et ouvrit une école où il enseigna, dit-on, la solmisation par la gamme de sept notes, au moyen des sept syllabes *bo, cé, de, ga, lo, ma, ni*, abandonnant ainsi la méthode des muances alors généralement en usage. La méthode attribuée à Waelrant fut appelée *Bocédisation*.

Wagner (A.), professeur à l'Université de Gand, amateur de musique instruit, est l'auteur d'un travail sur l'*Histoire de l'harmonie* à son origine, adressé à l'Académie royale de Belgique.

Wurth (Mademoiselle), de Bruxelles, a publié sous le pseudonyme de F. Stern, une *Méthode pour l'enseignement de la musique dans les jardins d'enfants*, établis d'après le système de Froebel.

Wery (Nicolas-Lambert), violoniste et compositeur, ancien premier violon du roi des Pays-Bas, chevalier de l'Ordre de Léopold et professeur au Conservatoire de Bruxelles depuis 1832, naquit à Huy, province de Liége, en 1789. Parmi ses bons ouvrages théoriques se distinguent les *cinquante variations sur la gamme*, les *vingt exercices* et les *douze études* adoptés pour l'enseignement aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles.

M. Wery peut être considéré comme l'un des fondateurs de la célèbre école de violon belge.

Wycart ou Wyckaert, dominicain du couvent de Gand, facteur d'orgues et de carillons, naquit en Flandre au milieu du XVIIe siècle. Il a laissé en manuscrit dans son couvent à Gand, deux traités intitulés : 1° *Tractatus de campanis et campanilibus;* 2° *De directione horlogii publici et ejusque tintinabulorum*. On trouve dans les comptes de la ville de Gand (année 1687) : *Betaeld aen den predikheer Wyckaert, tien pont groote over syne diensten in 't stellen van de noten op het Belfort van de musikale liedekens gedurende* 1687 (Payé au dominicain Wyckaert, la somme de dix livres de gros, pour avoir adapté des airs de musique au carillon du Beffroi, pendant l'année 1687).

Les archives de Gand conservent des préludes de carillon de Wyckaert.

Wytsman (Clément), échevin et notaire à Termonde, naquit en cette

ville le 17 mai 1825. On doit de cet amateur plusieurs biographies des musiciens et une *Notice historique sur la ville de Termonde* (1849).

HOLLANDE.

Bannus ou Bannius (Jean-Albert), professeur de droit à Harlem vers le milieu du XVIIe siècle, a écrit un petit traité sur la musique : *Dissertatio epistolica de musicâ natura*, etc. (Harlem, 1634).

Beumer (Henri), professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles et violon-solo du Théâtre royal de la Monnaie, est né à Leeuwarden le 11 juillet 1831. Ses principales productions destinées à l'enseignement sont : les *six Études progressives pour violon* et les *cinquante études dédiées à M. De Bériot.*

Blankenburg (Quirin van), licencié en philosophie et en médecine, organiste de la nouvelle église réformée de la Haye, musicien instruit, naquit en Hollande vers 1660. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants, publiés en hollandais : 1° *Éléments de musique, ou nouveaux moyens pour bien comprendre la musique et la basse continue ;* 2° *Livre d'orgue et de clavecin pour accompagner le chant des psaumes dans les églises réformées*, etc. Il existe de Blankenburg des pièces de clavecin, qui peuvent se jouer en retournant le livre.

Bullaert (Isaac), prêtre de l'abbaye de St-Waast, à Arras, naquit à Rotterdam en 1599. Il est auteur d'une *Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres des diverses nations*, parmi lesquels figurent plusieurs musiciens et écrivains sur la musique. Cet ouvrage est orné de 249 portraits gravés par Larmessin et Boulonnais (Paris, 1682).

Cohen (Henri), professeur d'harmonie et compositeur, actuellement fixé en France, est né à Amsterdam en 1811. Les écrits théoriques et didactiques de ce musicien instruit consistent en un *Traité d'harmonie pratique*, un recueil de *dix-huit solfèges progressifs à 4 voix*, et quelques bons articles relatifs à l'art musical, publiés dans les journaux de Paris et autres.

Fisscher (J.-P.-A.), médecin hollandais et organiste de la cathédrale

d'Utrecht, est né vers la fin du XVII e siècle. On connait de lui : 1° *Instruction courte et fondamentale sur la transposition*, etc. (Utrecht, 1728), 2° *Règles abrégées de la basse continue*, etc. (1733); 3° *Dissertation sur les cloches et les carillons*, 1738 (en hollandais).

Hess (Joachim), organiste de l'église de St-Jean et carillonneur à Gouda dans la seconde moitié du XVIII e siècle, a écrit (texte hollandais) les ouvrages suivants : 1° *Courte et simple instruction pour apprendre à jouer du clavecin et de l'orgue*, à l'usage des commençants (1766); 2° *Splendeur de l'orgue, ou instruction curieuse sur des moyens de rendre sensibles les excellentes et admirables qualités d'un orgue d'église ou de chambre, par un bon mélange des registres et par un jeu habile* (1772), ibid. Hess a publié en 1810 un supplément de cet écrit, contenant une *Histoire abrégée de l'orgue, et des remarques historiques et techniques sur diverses parties de cet instrument*. Ses autres ouvrages traitent de l'invention et des progrès de la construction des orgues; des dispositions des orgues d'église les plus remarquables qui se rencontrent en Allemagne et ailleurs, et puis des connaissances requises chez un organiste.

Kist (F.-G.), médecin et rédacteur en chef de la revue musicale *Cœcilia*, qui paraît depuis 18 ans et se publie à Utrecht. Voici la traduction des titres des principaux écrits de littérature musicale de ce publiciste distingué : 1° *Exercices de chant choral pour la classe ouvrière;* 2° *De la grande utilité des sociétés chorales composées d'hommes et de dames, et des moyens de les maintenir et les faires prospérer;* 3° *État de la musique dans les Pays-Bas durant la première moitié du XIX e siècle;* 4° *État du chant de l'église protestante dans les Pays-Bas et des moyens de l'améliorer;* 5° *L'Histoire de la musique à Utrecht depuis l'année* 1400 *jusqu'à nos jours;* 6° *Voyage en Allemagne dans l'année* 1843; 7° *Réforme du chant de l'église protestante;* 8° *Données pour servir à l'histoire d'Orlando Lassus;* 9° *Ménétriers, joueurs de trompe, etc., des XV e et XVI e siècles;* 10° *Essai d'une littérature musicale néerlandaise;* 11° *Données pour servir à l'histoire des artistes musiciens de la Néerlande et des autres pays, et de leurs œuvres;* 12° *L'Hymne* Stabat Mater *et la musique qui y a été adaptée jusqu'à nos jours;* 13° *Données pour servir à l'histoire de la musique au Collége Musical à Utrecht;* 14° Des notices biographiques et nécrologiques.

Meursius (Jean) ou De Meurs, célèbre philologue et antiquaire, naquit à Utrecht en 1579. Ce savant fut le premier qui publia le texte grec des traités sur la musique d'Aristoxène, de Nichomaque et d'Alypius, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Leyde. On a imprimé aussi de Meursius un traité des danses grecques et romaines, sous le titre : *Orchestra, sive de saltationibus veterum* (Leyde, 1618).

Janssen (l'abbé N.-A.) né à Bois-le-Duc, est l'auteur d'une *Méthode de plain-chant*, publiée à Malines en 1845, sous les auspices de S. Emin. le cardinal Sterckx.

M. Janssen est membre de l'Académie de Ste-Cécile à Rome.

Nieuwenhuysen (G.-J.-F.), pianiste-compositeur, né à Utrecht en 1818. On a publié de cet artiste (correspondance musicale à la Haye), chez Ch.-H. Rinck (en hollandais) : *École préparatoire pour les organistes commençants et tous ceux qui désirent s'exercer dans le jeu lié* (accompagné du doigter). De 1845 à 1848, M. Nieuwenhuysen rédigea le journal musical intitulé : *Nederlandsch Muzijktijdschrift* (*Chronique musicale neérlandaise*).

Outrein (Jean d'), prédicateur de l'église réformée à Amsterdam, naquit à Middelbourg en 1663. Dans ses *Disputationes*, etc., il a traité de la musique des Hébreux, et particulièrement de l'instrument appelé *magrepha*.

Reynwaan (Jean Verschuere), amateur de musique et avocat à Flessingue, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, a publié une espèce de dictionnaire de musique (en hollandais), intitulé : *Lexique d'art musical*, contenant l'explication de l'usage et de la signification précise des termes techniques employés dans la musique (Amsterdam, 1795), première partie. La seconde partie n'a point paru. Cet ouvrage est généralement estimé en Hollande. On a encore du même écrivain un *Traité élémentaire* ou *Cathéchisme de musique*, etc.

Smits (Guillaume), directeur de l'École populaire de chant, érigée par les deux départements d'Amsterdam de la société *Tot nut van 't Algemeen*, a publié : *Instruction et livre d'école pour l'enseignement du chant populaire* (en hollandais), Amsterdam, 1845.

Van den Boorn (Edouard), pianiste, né à Groensveld (Limbourg hollandais) le 28 avril 1829, a remporté en 1858, au concours institué par la société d'*Émulation*, de Liége, la médaille d'or, sur cette ques-

tion : *De l'influence réciproque de l'industrie sur les beaux-arts et des beaux-arts sur l'industrie* (Liége, 1861).

Van Til (Salomon), théologien hollandais, est né à Wésop, près d'Amsterdam, le 26 décembre 1644. Au nombre de ses ouvrages se trouve celui intitulé : *L'art de la poésie, du chant et de la musique instrumentale des anciens, particulièrement des Hébreux* (en hollandais), Dordrecht, 1692. Il existe plusieurs éditions hollandaises de cet ouvrage, qui a été traduit aussi en allemand et en latin.

Van Oordt (M.-A.-M.), auteur d'un ouvrage : *Proeve eener geschiedenis der muzijk* (*Essai d'une histoire de la musique*), publié à Doesborgh, en 1860.

Van Yperen (Josué), savant ecclésiastique hollandais, prédicateur de 1770 à 1780 à Batavia, a publié en 1777 une *Histoire ecclésiastique du du chant des psaumes des chrétiens, depuis les apôtres jusqu'à nos jours* (en hollandais).

Volcke (F.), professeur à l'École royale de musique de La Haye, auteur d'un *Traité* ou *Manuel d'harmonie*, paru en 1829.

ANGLETERRE.

Alcuin, évêque de Cantorbéry, célèbre écrivain du VIIIe siècle, est né dans la province d'Yorck. On trouve dans ses œuvres, recueillies en 1617 par André Duchêne, un traité : *De septem artibus liberalibus* (*Les sept arts libéraux*), ainsi qu'un traité : *De musica.*

Arblay (Mme Françoise d'), fille du docteur Burney, l'auteur d'une *Histoire générale de la musique*, naquit à Londres en 1757. Cette dame a publié des mémoires sur la vie et les ouvrages de son père : *Memoirs of Dr Burney* (Londres, 1832). Mme d'Arblay est l'auteur des romans d'*Evelina*, de *Cecilia*, de *Camilla*, etc.

Athélard ou Athelhard, moine bénédictin de Bath, en Angleterre, vivait sous le règne de Henri I, vers 1200. Il a écrit un traité des *Sept arts libéraux*, dont le manuscrit se trouve dans les bibliothèques des colléges du Christ et de la Trinité à Oxford.

Bacon (Richard-Makensie), littérateur et musicien anglais, né à Nor-

wich en 1788, s'est fait connaître avantageusement par la publication d'un écrit périodique, relatif à la musique : *The quarterly musical magazine and review*, dont le premier numéro a paru au mois de janvier 1818. Bacon signait habituellement ses articles du pseudonyme de *Timotheus*.

Blewitt (Jonas), organiste à Londres vers la fin du XVIIIe siècle, est l'auteur du premier traité de l'orgue qu'on ait publié en Angleterre, sous ce titre : *Treatise on the organ with explanatory voluntaries.*

Burney (Charles), docteur en musique, naquit à Shrewsbury dans l'année 1726. Ses écrits, concernant l'art musical, sont les suivants (publiés en anglais) : 1° *Plan d'une école publique de musique* (Londres, 1767); 2° *L'État actuel de la musique en France et en Italie, ou journal d'un voyage entrepris dans ces contrées pour rassembler les matériaux d'une histoire générale de la musique* (1771); 3° *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, précédée d'une dissertation sur la musique des anciens* (1776-1788).

Bartholomaeus de Glantville, moine franciscain, écrivit vers 1366 un traité intitulé : *De proprietatibus rerum*, dans lequel il traite de la trompette, de la flûte, du chalumeau, de la sambuque, de la symphonie, des timbales, de la cithare, du psalterion, de la lyre, des cymbales, du cistre et des cloches. Ce traité a été traduit en français et en anglais dans les années 1372 et 1398.

Bevin (Elway), habile compositeur, naquit au pays de Galles. L'ouvrage qui a fait sa réputation est un traité de composition, ayant pour titre : *Courte introduction à la musique*, Londres, 1631 (en anglais).

Chappell (William), éditeur de musique et amateur d'antiquités de cet art, naquit à Londres en 1809. On lui doit la publication d'un recueil intitulé : *A collection of national english avis* (1838, 1839, 1840). Ces anciens chants populaires bretons et anglo-saxons, sont accompagnés de dissertations et de renseignements remplis d'intérêt; — *Popular music*, etc. (*Musique populaire des anciens temps*), 1859. M. Chappell a été aussi l'éditeur du *First book of songs or ayres*, de Dowland, qu'il a accompagné d'une notice biographique.

Gunn (Jean), violoncelliste et savant écrivain sur la musique, a publié entre autres ouvrages : 1° *La théorie et la pratique du doigté du violoncelle*, etc., précédé d'une excellente dissertation sur l'origine du violoncelle et sur les instruments à cordes anciens et modernes (en anglais),

Londres, 1793 ; 2° *Art de jouer de la flûte allemande, d'après de nouveaux principes* (1794, ibid.) ; 3° *Essai historique et pratique sur l'application de l'harmonie, de la basse continue et de la modulation au violoncelle* (1801) ; 4° Un ouvrage sur la harpe et le jeu de cet instrument dans les montagnes de l'Écosse (1807).

Guthrie (Mathieu), écrivain anglais, conseiller de la cour de l'empereur de Russie, médecin du corps des nobles cadets, a publié en 1795 une *Dissertation sur les antiquités de la Russie,* dans laquelle on trouve de curieux renseignements sur la musique et les instruments des paysans russes, etc.

Harris (Jacques), métaphysicien distingué, naquit à Salisbury en 1709. Parmi ses ouvrages se trouve un livre (publié en anglais) qui contient trois traités : le premier sur l'art en général, le second sur la musique, la peinture et la poésie, et le troisième sur le bonheur (Londres, 1744). Il y a deux traductions allemandes de ce livre.

Hawkins (sir John), né à Londres en 1719, y fit paraître en 1776 une *Histoire de la science et de la pratique de la musique* (en anglais), 5 volumes.

Jones (Edouard), harpiste et barde du pays de Galles, naquit à Henblas, dans le comté de Merimoneth, vers 1751. Il a publié en 1786 : *Restes poétiques et musicaux des Bardes Gallois,* etc. (en anglais). Une deuxième édition de cet ouvrage, considérablement augmentée, a paru en 1794. A ce premier volume, Jones a fait succéder une suite sous le titre : *Le musée barde de la littérature britanique primitive,* etc. En 1814, le libraire Rees a donné une nouvelle édition des deux ouvrages précédents réunis.

Jones (sir William), célèbre orientaliste, naquit à Londres le 28 septembre 1746. Parmi les ouvrages de ce savant, publiés à Londres en 1799, se trouve un *Mémoire sur les modes musicaux des Hindous,* dont les matériaux sont tirés d'ouvrages originaux de musiciens hindous.

Ledwich (Edouard), ecclésiastique irlandais, est né en 1759. Dans ses *Antiquities of Ireland* (*Antiquités d'Irlande*) il traite de la musique des anciens Irlandais, depuis les bardes, et donne des renseignements sur quelques instruments anciens des Irlandais (Dublin, 1790).

Lock, compositeur et organiste, né à Exeter dans la première partie du XVIIe siècle, est, dit-on, l'auteur du plus ancien traité d'accompagnement

pratique ou de basse continue qu'on ait publié en Angleterre; ce traité a pour titre : *Melothesia* (Londres, 1673).

Morley (Thomas) est connu par un livre excellent : *A plaine and easie introduction to pratical musick*, etc. (*Introduction complète et facile à la musique pratique*, etc., Londres, 1597).

Ouseley (sir William-Gore), orientaliste, né dans le comté de Monnouth en 1771. Dans le premier volume de ses *Oriental collections* (Londres, 1797-1799), il donne de curieux renseignements sur la musique et les musiciens de l'Inde.

Ritson (Joseph) naquit en 1752 dans le comté de Durham. Au nombre de ses ouvrages se trouvent la *Collection choisie de chansons anglaises, avec leurs airs nationaux, et un essai historique sur les progrès de la chanson nationale* (Londres, 1783); — *Les anciennes chansons depuis le temps de Henri III jusqu'à la révolution de* 1688 (1792); et les *Chansons écossaises, avec la musique originale et des remarques historiques* (en anglais), 1794.

Simpson (Christophe), violiste habile du XVIIe siècle, auteur d'un bon traité de la basse de viole concernant particulièrement les traits rapides et les ornements alors en usage, appelés *divisions* en anglais. Cet ouvrage fut publié en 1659, sous le titre de : *The division violist*, etc. (*Le violoniste improvisateur*).

Spencer (Jean), ecclésiastique anglais, né à Bocton, dans le comté de Kent, en 1630. Dans son ouvrage : *De Legibus Hebræorum ritualibus et earum rationibus libri tres* (Cambridge, 1685), Spencer traite de l'usage de la musique dans la célébration de l'office divin chez les Hébreux.

Stafford (William Cooke), écrivain anglais, est connu par une histoire abrégée de la musique, intitulée : *History of music* (Edimbourg, 1830). Madame Fétis a publié une traduction française de cet ouvrage, sous le titre : *Histoire de la musique*, par M. Stafford, traduite de l'anglais par Mme Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fr. Fétis (Paris, 1832).

Walker (Joseph-Cooper), littérateur, né à Dublin en 1760. Au nombre de ses ouvrages, on cite : 1° *Mémoires historiques des bardes irlandais, entremêlés d'anecdotes et d'observations concernant la musique d'Irlande, et suivis d'une notice historique et descriptive des instruments de musique des anciens Irlandais, d'un appendice contenant des*

mémoires biographiques ou autres et de mélodies irlandaises choisies, etc. (en anglais), Dublin, 1786.

Wood (Antoine), antiquaire et biographe, naquit à Oxford le 17 décembre 1632. Dans son histoire de l'Université d'Oxford : *Athenæ Oxonienses*, etc. (Londres, 1691-1692, 2me édit., 1721 ; 3me édit., 1813-19). Wood traite en détail de la vie des musiciens anglais qui ont été gradués ou attachés à cette Université.

ÉCOSSE.

Arnot (Hughes), auteur d'une histoire d'Edimbourg (*History of Edimbourg*), 1779, qui renferme des renseignements intéressants sur la musique nationale de l'Écosse.

Dauney (William), écrivain écossais, a publié un très-bon livre, contenant les anciennes mélodies écossaises d'après un manuscrit du temps de Jacques VI, avec des recherches historiques sur ces mélodies et sur l'histoire de la musique en Écosse, sous ce titre : *Ancient scottish mélodies*, etc. (Londres, 1838).

Fordun (Jean de), le plus ancien historien écossais, qui nous ait transmis une chronique générale sur sa patrie. On présume qu'il vécut vers le milieu du XIVe siècle. Son livre : *Scotichronicon, libri VI usque adannum* (1360), contient (chapitre XXIX) des renseignements sur l'ancienne musique des Écossais, des Anglais et des Irlandais.

Malcolm (Alexandre), né à Edimbourg en 1687, est connu par un excellent *Traité théorique, pratique et historique de l'art musical*, qui a été publié en anglais à Edimbourg en 1721 (2me édit., 1730).

ESPAGNE.

Albeniz (don Pedro), pianiste, organiste et compositeur, né à Logrono, dans la Vieille-Castille, en 1795, est considéré comme le fondateur de l'école moderne de piano en Espagne. En 1840, M. Albeniz a publié

une *Méthode de piano*, adoptée par le Conservatoire royal de Madrid, où il était alors professeur.

Aranaz (don Pedro), prêtre et compositeur, né à Soria (Vieille-Castille) dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, a laissé un *Traité de contrepoint et de composition*, très-estimé en Espagne.

Arteaga (Étienne), jésuite, naquit à Madrid pendant le XVIIIe siècle. Son ouvrage : *Les révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours*, a été publié à Bologne (en italien) en 1783, et la seconde édition, considérablement augmentée, à Venise en 1785. Le docteur Forkel a donné une traduction allemande du livre d'Arteaga, enrichie de beaucoup de notes.

Andrevi (François), né en 1785 à Sanabuya, province de Lerida, en Catalogne, de parents italiens, a écrit un *Traité d'harmonie et de composition*, dont il a été fait une traduction française à Paris en 1848.

Arauxo ou Araujo (François de Correa d'), dominicain espagnol, devenu dans la suite évêque de Ségovie, vivait dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Il a été publié de lui : *Tientos y discursos de musica pratica y theorica intitulado facultad organica* (*Pièces et discours de musique pratique et théorique, intitulés Faculté organique*). M. Hilarion Eslava donne l'analyse de cet ouvrage dans la préface de son *Museo organico espagnol*.

Bermudo (Jean), moine franciscain à Eioja, en Andalousie, a laissé un livre qui traite des instruments de musique du XVIe siècle, sous le titre : *Libro de la declaration de instrumentos* (Grenade, 1555, 2me éd., 1599) [1].

Caramuel de Lobkowitz (Jean), évêque de Vigevano, dans le Milanais, naquit à Madrid en 1606. Entre ses nombreux ouvrages on remarque le suivant : *Arte nueva de musica, inventado anno de* 600 *por S. Gregorio, desconcertado anno da* 1026 *por Guidon Aretino, restitudado a su primera perfeccion anno* 1620 *por Fr. Pedro Urena, reducida a este breve compendio anno* 1644 *por J.-C., etc.* (Rome, 1669). Le *Giornale de litterati d'Italia* (1669) donne l'analyse de ce livre.

Castro (Juan de), littérateur-musicien, a publié en 1856 une *Mé-*

(1) Au nombre des écrivains espagnols du XVIe siècle qui ont traité de l'art musical, on cite encore : Blas Roseto, Étienne Roseto, Balthazar Ruyz, Christoval de Reyna, Gonsalez Martinez, Jean Martinez, Silva, Taraçona, Diégo Ortiz.

thode de chant pratique et théorique, approuvée par le Conservatoire royal de Madrid.

Eslava (Don Michel-Hilarion), savant critique et compositeur, maître-de-chapelle de la reine d'Espagne Isabelle II, est né le 21 octobre 1807, à Benlada, petit village près de Pampelune, dans la Navarre. M. Eslava a fait publier une collection de musique d'église composée par les meilleurs artistes espagnols, depuis le XVIe siècle jusqu'au XIXe, accompagnée de notices, sous le titre : *Lira sacro-hispana,* etc. (*Lyre sacrée de l'Espagne,* etc.). On a également de M. Eslava un ouvrage intitulé : *Museo organico espanol;* c'est une collection d'œuvres des meilleurs organistes espagnols, avec des notices biographiques. On y trouve aussi des pièces d'orgue de l'éditeur. En 1846, M. Eslava a fait paraître un solfége méthodique (*Metodo de solfeo*), qui a été adopté dans toute l'Espagne.

Garcia (Manuel), né à Madrid en 1805, professeur de chant au Conservatoire de Paris, a écrit à l'usage de ses élèves un excellent ouvrage intitulé : *Traité complet de l'art du chant* (Paris, 1847).

Eximeno (Don Antoine), jésuite espagnol et mathématicien, naquit en 1732 à Balbastro, dans l'Aragon. Parmi ses ouvrages on distingue le suivant (publié en italien) : *De l'origine de la musique, ainsi que l'histoire de ses progrès, sa décadence et sa rénovation* (Rome, 1774).

Hinestrosa (Louis-Venegas de), musicien espagnol du XVIe siècle, a laissé un traité (en langue espagnole) concernant la notation en tablature pour le luth, la harpe, la viole, le plain-chant, le chant figuré et le contrepoint (Alcala de Henares), 1557.

Monserate (André de), chapelain de l'église paroissiale de St-Martin à Valence, naquit en Catalogne dans la seconde moitié du XVIe siècle. On a de lui un bon *Traité de chant ecclésiastique* (en langue espagnole) publié en 1614.

Nassare (Paul), religieux cordelier, organiste du grand couvent de St-François, à Saragosse, naquit en 1664 dans un village de l'Aragon. Son traité élémentaire de plain-chant, de musique mesurée, de contrepoint et de composition, en dialogues, sous le titre : *Fragmentos musicos repartidos en quadro tratados,* etc., parut à Saragosse en 1793. Mais l'ouvrage le plus important du P. Nassare est un traité général de la musique, intitulé : *Escuela musica segun la pratica moderna* (1723-24).

Ramis ou Ramos de Pareja ou Pereja (Bartholomé), professeur de musique, naquit à Bacza, dans l'Andalousie, vers 1440. Ramis a fait imprimer en 1482, les leçons qu'il avait données publiquement à Bologne, sous le titre : *De musica tractatus sive musica pratica.*

Saint-Isidore, archevêque de Séville, naquit à Carthagène vers 570. Parmi les écrits de ce père de l'église on remarque celui de : *Originum sive etymologiarum libri XX* (1re édit., Augsbourg, 1472). Les neuf premiers chapitres du 3me livre traitent de la musique. L'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclesiast.* un traité de musique d'Isidore de Séville, intitulé : *Sententiæ de musica.*

Sancta-Maria (Thomas a), moine espagnol, vécut vers le milieu du XVIe siècle, dans un couvent de Valladolid. Il a publié un livre intitulé : *Art de jouer des fantaisies sur le rebec, la viole et tous les instruments à trois ou quatre cordes* (en espagnol), 1565.

Soler (le P. Antoine), compositeur distingué, né en 1730, est connu comme écrivain musical par deux bons ouvrages, dont le premier est un *Traité de modulation,* devenu célèbre en Espagne. Le second : *Curiosidados de la musica,* traite de la manière de déchiffrer la notation du moyen-âge.

Urena (Pierre d'), né dans la seconde moitié du XVIe siècle, était aveugle de naissance. Il composa en 1620 un traité de musique dans lequel il proposa d'abandonner le système de solmisation par les muances, attribué à Guido d'Arezzo, en ajoutant aux noms des six premières notes de la game la septième syllabe *ni.* Caramuel de Lobkowitz a publié un abrégé de l'ouvrage d'Urena.

Viscargui (Gonsalve-Martinez de), prêtre et musicien espagnol, vécut au commencement du XVIe siècle On a de lui les deux ouvrages suivants (publiés en espagnol) : 1° *Intonation du plain-chant corrigée suivant l'usage des modernes* (Burgos, 1511); 2° *Art du plain-chant, du contrepoint et de la musique mesurée* (Saragosse, 1512).

Yriarte (Don Thomas de), poète espagnol, né dans l'ile de Teneriffe, vers 1750. Parmi ses productions littéraires se trouve le poème : *La Musica,* divisé en cinq chants (Madrid, 1779), que les Espagnols classent au nombre de leurs chefs-d'œuvre poétiques.

PORTUGAL.

Annunciam (François-Gabriel d'), cordelier du grand couvent de Lisbonne, naquit en 1679. On lui doit un traité de plain-chant (*Arte de canto chao*), qui parut en 1735.

Cruz (Agostinho da), chanoine régulier de la congrégation de Santa-Cruz, à Coïmbre, habile compositeur, organiste et violoniste, né à Braga vers 1595, a fait imprimer une méthode de violon, sous le titre de : *Lira de arco, ou arte de tanger rebecca* (Lisbonne, 1639).

Fernandès (Antoine), prêtre, naquit en Portugal vers la fin du XVIe siècle. On a publié de lui un traité de musique, sous le titre de : *Arte de musica, di canto de orgao* (*Traité de musique et du chant mesuré*, etc.), Lisbonne, 1625.

Ferreira da Costa (Rodriguez), savant portugais, bachelier en droit et en mathématiques, a publié : *Principios de musica, etc.* (*Principes de musique, ou exposition méthodique des règles concernant la composition et son exécution* (Lisbonne, 1820-1824).

Jean IV, roi de Portugal, chef de la maison de Bragance, naquit en 1604, et fut couronné en 1640. Machado (*Bibliothèque lusitanienne*) lui attribue quatre écrits relatifs à l'art musical, dont le premier est une *Défense de la musique moderne contre l'opinion erronée de l'évêque Cyrille Franco*, et le deuxième une *Dissertation sur une messe de Palestrina* (1654); ensuite deux traités intitulés : *Concordancia da musica*, etc., et *Principios da musica*, etc.

Lusitano (Vincent), né à Olivenca, en Portugal, vivait à Rome en 1551. On a de ce musicien un petit traité de musique (publié en italien), sous le titre : *Introduttione facilissima et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, e inconcerto, con regolo generali per far fughe differenti sopra il canto fermo à 2, 3 et 4 voci, e compositioni proportioni, generi diatonico, cromatico, enarmonico* (Rome, 1553). Une traduction portugaise de ce livre a été publiée à Lisbonne en 1803, par Bernard de Fonseca.

Sylva (Manuel-Nunez de), prédicateur à Lisbonne dans les dernières années du XVIIe siècle, a publié en 1685 un *Traité des proportions de l'ancienne notation de la musique* (en langue portugaise).

SUISSE.

Euler (Léonard), illustre géomètre, naquit à Bâle le 15 avril 1707. Parmi les nombreux ouvrages de ce savant, on en trouve plusieurs qui traitent de la musique mathématique.

Garcins (Laurent), littérateur, naquit à Neuchâtel vers 1734. Il fit paraître en 1772 un *Traité du mélodrame, ou réflexions sur la musique dramatique.*

Girod (le révérend P. Louis), de la compagnie de Jésus, professeur au collége de Namur (Belgique), compositeur et écrivain sur la musique, naquit en 1816 à Estavayer, canton de Fribourg (Suisse). Il a publié un excellent ouvrage intitulé : *De la musique religieuse* (Namur, 1855).

Glarean (Henri-Lorit), poète couronné, philosophe, mathématicien, historien et l'un des savants qui ont le plus contribué au progrès des sciences et des arts au XVIe siècle, naquit dans le canton de Glaris en 1488. Il cultivait particulièrement la poésie et la musique avec succès. On connait de Glarean deux traités de musique; le premier intitulé : *Isagoge in musicen Henrici Glareani*, etc., fut publié, à ce qu'on présume, en 1516, et le second traité, beaucoup plus important : *Glareani Dodecachordon*, ne parut que trente-et-un ans après.

Lefèvre (Jean-Xavier), clarinettiste distingué, est né à Lausanne en 1763, et fit ses études musicales à Paris. Nommé professeur du Conservatoire, lors de la formation de cet établissement, le comité d'enseignement le chargea de la rédaction d'une méthode de clarinette, qui a été seule en usage jusqu'au moment où des améliorations importantes ont été faites à l'instrument. Avant Lefèvre, la clarinette n'avait que cinq clefs[1]; il y ajouta la sixième (celle de *sol dièze*).

Nægeli (Jean-Georges), compositeur, écrivain didactique et éditeur

(1) C'est dans cet état que la clarinette fut introduite en France vers 1756, par deux artistes allemands, que le fermier-général La Popelinière avait fait venir pour les attacher à l'orchestre de sa maison de Passy.

de musique, naquit à Zurich en 1768. On a publié de Nægeli (en allemand) : 1° *Méthode de chant, disposée par Michel Pfeiffer, d'après les principes pédagogiques de Pestalozzi, et rédigée méthodiquement par J.-G. Nægeli* (Zurich, 1810); 2° *Leçons sur la musique pour l'instruction des amateurs* (1826). « Ce livre, dit M. Fétis, est digne de fixer » l'attention, parce qu'il est un des premiers essais d'une théorie complète » de la philosophie du beau musical, d'après les principes de Herder et » de Jacobi. » Nægeli a fourni beaucoup d'articles à la *Gazette musicale de Leipzig*, etc. Il fut un des plus actifs propagateurs des associations de musique chorale; ces cercles ont érigé un monument à sa mémoire.

Pestalozzi (Henri), célèbre philanthrope, né à Zurich en 1745. On le cite comme ayant donné l'idée d'un système d'enseignement de la musique applicable aux écoles primaires, et qui fut réalisé par Michel-Traugott Pfeiffer et Nægeli. Pestalozzi indique quelques vues générales de son système dans son célèbre roman populaire : *Léonard et Gertrude*, et surtout dans ses *Directions adressées aux mères sur la manière d'instruire elles-mêmes leurs enfants.*

Rousseau (Jean-Jacques) naquit à Genève en 1712, et alla se fixer à Paris vers 1743. Les ouvrages de cet illustre écrivain qui ont rapport à l'art musical, sont les suivants : 1° *Projet concernant de nouveaux signes pour la notation de la musique* (1742); 2° *Dissertation sur la musique moderne* (1743); 3° *Lettre sur la musique française* (1753); 4° *Dictionnaire de musique* (1767); 5° *Lettre à M. le docteur Burney, auteur de l'histoire générale de la musique;* 6° *Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique*, etc.; 7° *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale.*

Prévost (Pierre), professeur de philosophie et lettres à Genève, naquit dans cette ville en 1751. Parmi ses nombreux écrits on cite un morceau qu'il a fait insérer dans le volume de l'Académie de Berlin pour l'année 1785, sous ce titre : *Mémoire sur le principe des beaux-arts et des belles lettres, dans lequel on examine les rapports de la poésie et de la musique avec les sens et les facultés intellectuelles.*

Schnyder de Wartensée (Xavier), professeur de composition, naquit à Lucerne en 1786. Ses articles insérés dans la *Cæcilia* et dans la *Gazette universelle de musique de Leipzig*, l'ont fait avantageusement connaître comme écrivain musical.

Serre (Jean-Adam), peintre, chimiste et musicien, né à Genève en 1704. On a de cet écrivain les ouvrages suivants dans lesquels il attaque les systèmes d'harmonie imaginés par Rameau et par Tartini : 1° *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en musique* (*Mercure de France*, mois de janvier 1752, p. 160 et suivantes); 2° *Essais sur les principes de l'harmonie, où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie et de la mélodie, de la basse fondamentale et de l'origine du mode mineur* (Paris, 1753).

RUSSIE.

Belikoff (M.), inspecteur de la chapelle impériale de Russie, a traduit (en langue russe) les *Curiosités historiques de la musique*, etc., et *la Musique mise à la portée de tout le monde*, deux ouvrages de M. Fétis.

Karynski (Victor), compositeur, né à Wilna en 1812. On a publié de cet artiste un écrit (en langue russe) sous le titre de : *Notalki z podrozy musikalnéj po Niemenzech odbytéj w roku* 1844 (*Notes et journal d'un voyage musical fait en* 1844), St-Pétersbourg, 1845.

Muller (Iwan), célèbre clarinettiste, né à Moscou en 1781 de parents allemands, est l'inventeur de la clarinette à 13 clefs, destinée à jouer dans tous les tons, et qui dispense de l'usage de clarinettes différentes pour l'orchestre. Il fit entendre cet instrument à Paris en 1809. MM. Gambaro et Berr l'adoptèrent les premiers en France.

Iwan Muller a publié une méthode pour la nouvelle clarinette à 13 clefs et pour la clarinette-alto, destinée à remplacer le *basset-horn*, dont l'invention lui appartient également.

Oulibichef (Alexandre), conseiller d'État russe, écrivain distingué sur la musique, compte au nombre de ses ouvrages (publiés en français) : 1° *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique* (Moscou, 1843); 2° *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Paris, 1857).

Youssoupof (le prince A.), excellent violoniste-compositeur, a écrit une *Histoire de la musique en Russie*, dont la traduction française vient de paraître. La première partie du livre du prince traite de la

musique religieuse et contient un choix de morceaux de chants d'église anciens et modernes. M. Elwart (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 22 novembre 1862) a consacré un article des plus flatteurs à l'analyse de cet ouvrage.

POLOGNE.

Adami (Ernest-Daniel), né à Zdumy, dans la grande Pologne, vers 1716, s'est fait connaître par deux ouvrages intéressants, dont le premier a pour titre : *Réflexions sur le triple écho d'Aderbach à l'entrée de la forêt de Stein, dans le royaume de Bohême*, 1750 (en allemand); 2° *Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin*, 1755 (ibid.).

Mirecki (François), compositeur, né en Pologne vers 1792, est l'auteur d'un traité de tous les instruments et de l'instrumentation, publié en italien, sous le titre : *Trattato intorno agli stromenti*, etc. (Milan, 1825).

Sowinski (Albert), compositeur et pianiste, a publié en 1857 : *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes, Dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, etc.*, ouvrage déjà cité. On doit aussi à M. Sowinski des articles historiques sur la musique du même pays, publiés dans la *Revue musicale de Paris*, ainsi que des recherches concernant la musique et le théâtre en Pologne, insérées dans la *Pologne illustrée* de M. Chodsko.

ERRATA.

Page 14, ligne 23, au lieu de : le sixième, lisez : la sixième.

Page 28, les trois lignes formant l'alinéa de la note N° 2, *Neume,* terme de plain-chant, etc., doivent être placés avant la 1re note de la page 29.

Page 39, ligne 40, au lieu de : M. Arth. Dinant, lisez : M. Arth. Dinaux.

Page 42, ligne 33, au lieu de : 1232, lisez : 1202.

Page 55, la note N° 3 se rapporte à Abeilard. Le renvoi doit être placé à la 14me ligne de la page 56, après les mots : *Podatus, Virgula, etc.*

Page 99, ligne 8, au lieu de : Benevolio, lisez : Benevoli.

Page 156, ligne 5, au lieu de : MM. Félicien David et Georges Kastner, lisez : MM. Félicien David, Ch. Gounod et Georges Kastner.

Page 205, ligne 5, au lieu de : chant grégorien de ce pays, lisez : chant grégorien en ce pays.

Page 221, ligne 4, au lieu de : écrivit en 1283, lisez : écrit en 1283.

TABLE DES MATIÈRES.

PAGES.

Avant-propos VII

Ch. I. Hindous. — I. Système musical. — Instruments de musique . . . 1

Chinois. — II. Système musical. — Instruments de musique. 2

Ch. II. Hébreux. — I. Musique. — Art dramatique 5

II. Égyptiens 6

Ch. III. Grecs. — I. Musique et Jeux scéniques 8

Romains. — II. Musique et art dramatique. 11

III. De la signification du mot *harmonie* chez les anciens. 14

Ch. IV. — I. La musique dans l'office divin. — St-Ambroise. — St-Grégoire. — Le chant de la messe. 16

II. Le chant Ambroisien et le chant Grégorien. 17

PAGES.

Ch. V. Invasion des barbares. État de la musique à cette époque. — L'Italie sous le règne de Théodoric. — Guerres continuelles qui désolent l'Europe. — Pépin. — Introduction de l'orgue dans les églises d'Occident. Son influence sur le progrès de l'art musical. — Avènement de Charlemagne. Réforme de chant d'église. Chantres renommés appelés d'Italie par Charlemagne. — Savants illustres qu'il invite à sa Cour pour répandre l'instruction dans les Gaules. — Écoles fondées par Charlemagne. — Pièces de poésie de ce temps-là. — La Gaule septentrionale replongée dans la barbarie après la mort de Charlemagne. — Guerres civiles. Invasions. — Efforts tentés par quelques hommes de génie pour faire renaître le goût des études. — Gerbert parvenu à la papauté sous le nom de Sylvestre II. — Écrivains à consulter pour l'époque de Charlemagne et celle de Louis le Débonnaire. 20

Ch. VI. Réforme de l'échelle musicale. — Gui d'Arezzo. — La solmisation avant l'invention de la 7me syllabe *si*. — Méthode d'enseignement de Guido. — La lettre au moine Michel, etc. 27

Ch. VII. Notation musicale. — Musique mesurée. — L'harmonie au moyen-âge. — La diaphonie. — Le discantus ou déchant. — Auteurs qui ont donné des tables avec les explications nécessaires de la notation musicale au moyen-âge. — Le nom de *contrepoint* substitué à celui de *déchant*. — Noms des compositeurs qui ont les premiers introduit des perfectionnements dans l'harmonie. 31

Ch. VIII. Chants populaires. — Bardes, Joculatores, Jongleurs, Troubadours, Trouvères, Ménestrels, Minnesingers, etc. 35

Ch. IX. Notions historiques sur les troubadours, trouvères, ménestrels ou poètes-musiciens les plus fameux, qui vécurent dans les XIe, XIIe et XIIIe siècles. — Dames-poètes des provinces du sud et du nord de la France. — Instruments de musique et notation musicale en usage aux XIIe et XIIIe siècles, parmi les troubadours et les trouvères. — Poésies d'Abeilard. — Les rois des ménestrels ou des ménétriers. Origine de la ménestraudie. — Institutions poétiques appelées *Puys, Cours d'amour,* Académie *del gai saber, jeux floraux, etc.* — Troubadours et trouvères souverains et grands seigneurs. — Écrivains à consulter pour tout ce qui concerne la poésie au moyen-âge. — Troubadours. 41

Troubadours grands seigneurs, souverains et dames-poètes de la Provence aux XIe, XIIe et XIIIe siècles. 48

Trouvères et Ménestrels 51

Instruments de musique du moyen-âge. — Roi des ménestrels ou des ménétriers. — Origine de la ménestraudie. 58

PAGES.

Institutions poétiques appelées *puys, jeux sous l'ormel, cours d'amour, jeux floraux, etc.* 65

Trouvères grands seigneurs et souverains 65

Dames trouvères 68

Ch. X. École flamande aux XVe et XVIe siècles et de nos jours. — Musique des ducs de Bourgogne. — Notice sur quelques célèbres musiciens flamands d'autrefois. — Poëtes les plus renommés, qui vécurent dans les Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles. — État de la peinture au XVe siècle. — Les frères Van Eyck. — Les plus beaux monuments au XVe siècle. — Chambres de Rhétorique. Notice sur celle de *la Fontaine*, de Gand. — Société royale des Beaux Arts et de Littérature de Gand. Concours de composition musicale ouverts par cette Société. — Sociétés chorales belges. — Première mention des sociétés chorales allemandes. Publication musicales de chants destinées aux écoles primaires des deux sexes en Allemagne 70

Liste par ordre chronologique de la plupart des compositeurs belges (artistes et amateurs) depuis le milieu du XVIIIe siècle jusqu'à présent. . . . 76

Ch. XI. Hollande. — État actuel de la musique de ce pays. — Célèbres institutions musicales et artistiques de la Hollande. — La société *Felix-Meritis*. La société pour l'Encouragement de l'art musical, fondée par M. Vermeulen, de Rotterdam. — Résumé de ses plus utiles travaux pendant vingt-cinq ans. — École royale de musique de la Haye. . . 89

Ch. XII. Réforme de la musique d'église. — Messes et motets sur des thèmes dont la mélodie est empruntée à des chansons populaires. Décret du Concile de Trente. — Palestrina. — Complaintes en langue vulgaire chantées dans quelques église de France aux XIIe et XIIIe siècles. — État de la musique en Italie au XVIe siècle. Dames poètes et musiciennes. — La musique cultivée par des peintres et les poètes. — Passion des Italiens pour l'art dramatique. Magnificence des salles de spectacle élevées à cette époque. L'architecte Palodio. — Panégyriques en vers et en prose publiés en l'honneur des dames illustres par leur esprit ou leurs talents. Compositeurs italiens les plus renommés, depuis Palestrina jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Détails historiques sur quelques-uns d'entre eux. — Compositeurs italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles qui ont excellé dans l'art d'écrire pour un grand nombre de parties réelles. 93

Ch. XIII. Origine du drame sacré, l'Oratorio. — Compositeurs qui se sont illustrés dans ce genre de musique. 100

Ch. XIV. Origine de l'opéra ou drame lyrique. — Définition de ce genre de spectacle sous le rapport musical. — Mystères, miracles, moralités, sotties

PAGES.

dans les diverses contrées de l'Europe. — Écrivains qui ont traité de l'art dramatique au moyen-âge. Compositeurs à qui l'on doit les premiers essais du drame-lyrique. Invention de la déclamation notée ou récitatif. La musique du style madrigalesque. — La tragédie-lyrique *Euridice*. — Célèbres architectes et décorateurs italiens des XVIe et XVIIe siècles. — Nouveaux théâtres élevés en Italie pour la représentation du drame-lyrique. — Naissance de la tragédie et de la comédie modernes. 102

Mystères, miracles, moralités, sotties, etc., dans les divers pays de l'Europe. — Naissance de la tragédie et comédie modernes. — Jodelle. — France. 105

Italie. — Espagne. 110

Angleterre. 111

Allemagne. 112

Pays-Bas. 115

Ch. XV. Tonalité moderne. — Naissance du véritable style dramatique. — Monteverde. — Musique instrumentale et musique vocale de chambre en Italie au commencement du XVIIe siècle. Célèbres organistes italiens de cette époque. Mode d'impression d'alors pour la musique des instruments à clavier en Italie. — L'ancien genre des madrigaux à plusieurs voix abandonné pour les chants à voix seule, accompagnés d'instruments sur la basse chiffrée. — Abus du style orné, introduit dans la musique d'église. Motets et psaumes à voix seule, avec accompagnement d'orgue. — Orchestre d'*Orféo*, de Monteverde. — Compositeurs qui ont le plus contribué au progrès du genre lyrique en Italie dans le cours du XVIIe siècle. . . 118

Ch. XVI. Le drame-lyrique en France. — Ballets, mascarades sous Henri II. Les grands ballets. — Académie de poésie et de musique chez le poète Baïf. — Charles IX, poète et amateur de musique. — Les anciennes maîtrises en France. Troupe de comédiens ultramontains à Paris. — La comédie improvisée. — Chanteurs italiens appelés à Paris par le cardinal Mazarin. Drames en musique et en vers italiens représentés au Louvre devant la cour. — Naissance du drame-lyrique français. Établissement d'une académie de musique à Paris, à l'instar de celles d'Italie. Périn et Cambert, directeurs de ce théâtre. — Le premier essai d'un opéra français. Arrivée d'une nouvelle troupe de chanteurs italiens à Paris. — Lulli et Quinault. — Les deux bandes de violons du roi et la musique de la grande écurie. — L'Académie de musique définitivement constituée sous la direction de Lulli. Règlement de ce théâtre. — Instrumentistes qui existaient alors à Paris. Orchestre de Lulli et des compositeurs de son époque. — Compositeurs contemporains et successeurs de Lulli. Détails historiques

PAGES.

sur quelques-uns d'entre eux. — Femmes compositeurs dramatiques en France. — Œuvres de Lulli. Appréciation de sa musique. Ses compositions de musique religieuse. — L'orchestre introduit à l'église par Lulli. — Rameau. — Réforme du goût des Français dans la musique dramatique. — Les principaux ouvrages lyriques de Rameau. Caractère de sa musique. — Les Lullistes et les Ramistes. — Prospérité de l'Académie de musique à l'époque de Rameau. Différence de l'élévation du diapason d'alors avec celui d'à présent. — Diapason normal institué en France en 1859, par arrêté ministériel. — La question de la fixité du diapason en Belgique. . 125

Ch. XVII. Origine de l'opéra-comique. — Troupe italienne à Paris. Guerre des bouffons. La lettre de J.-J. Rousseau. — Premiers essais d'opéras-comiques écrits par des compositeurs français et autres. — Dauvergne, Duni, Philidor. — Grétry et ses œuvres dramatiques. — Dalayrac. — Gluck. Réforme du grand-opéra. Idées de Gluck sur la musique dramatique. Son opéra *Iphigénie en Aulide*. — *Le Pouf au sentiment* de la duchesse de Chartres. — Piccini et Sacchini. — Spontini. — Rossini, Meyerbeer, Halévy. — L'Académie de musique sous la direction de M. Devismes. — La nouvelle troupe italienne. — Les habitués de l'Académie de musique divisés en quatre partis, sous les noms de *Lullistes, Ramistes, Gluckistes* et *Piccinistes*. — Ouvrages dramatiques montés pendant la direction de M. Devismes. — École royale de chant et de déclamation établie à Paris sous la direction de Gossec. Détails historiques sur ce compositeur. Ses œuvres dramatiques. Sa messe des morts. 140

Ch. XVIII. — I. Cherubini en France. Son influence sur la musique dramatique. — La musique religieuse de Cherubini. Le nouveau genre introduit par Cherubini continué avec diverses modifications par les compositeurs français, ses contemporains et successeurs. — Auber et Hérold, créateurs du style d'opéra-comique actuel. 149

II. La fameuse compagnie italienne à Paris, appelée *Troupe de Monsieur*. Son heureuse influence sur le goût musical en France. — Ouverture du théâtre Feydeau. Ouvrages représentés sur ce théâtre depuis 1791 jusqu'à sa réunion avec le théâtre Favart. 151

Ch. XIX. Organisation du Conservatoire de Paris. — De la nécessité de soigner l'éducation intellectuelle des élèves dans les Conservatoires. . 153

Ch. XX. — I. La musique instrumentale en France. — La symphonie. . 156

II. La symphonie dramatique, descriptive et fantastique, avec chœurs, solos de chant, récitatifs et discours. 157

III. Réforme opérée dans la musique dramatique en Italie par Rossini.

PAGES.

Moyens d'effets nouveaux trouvés par lui dans l'orchestration. Imitateurs du style de Rossini. Influence de ce célèbre compositeur sur la musique dramatique en Europe. — Rossini en France. Première apparition de ses opéras en Allemagne. — OEuvres de Rossini. Son *Stabat Mater*. — Bellini et Verdi. Manière de ces deux compositeurs. 158

Ch. XXI. Allemagne. — Fondateurs de l'école allemande — Musique dramatique. Notice sur les premiers compositeurs allemands qui se sont illustrés dans ce genre. — Händel. Ses opéras et ses oratorios. Liste de ses œuvres. Les biographes de Händel. — Compositeurs qui ont écrit pour la scène en Allemagne dans le cours du XVIIIe siècle. — Mozart. Transformation complète de la musique dramatique en Allemagne. — *Don Juan* Quelques particularités historiques concernant cette œuvre sublime. — Lettre de Haydn. — Liste des ouvrages de Mozart. Musique retouchée par lui. — Les biographes de Mozart. 162

OEuvres de Mozart 168

Ch. XXII. — I. Musique instrumentale de chambre et d'orchestre. Haydn. Compositeurs qui ont tenté avant lui les premiers essais dans le trio, le quatuor et la symphonie. — Charles-Philippe-Emmanuel Bach. — Les quatuors de Mozart dédiés à Haydn. — Les symphonies de Gossec. Introduction des principaux instruments à vent dans les orchestres de France par ce compositeur. Impulsion donnée à l'exécution instrumentale en France par les symphonies de Haydn. Le concert de la Loge Olympique et le concert spirituel. — OEuvres et biographes de Haydn. — Transformation de la musique instrumentale de chambre et d'orchestre. Beethoven et ses trois styles. Les plus célèbres compositeurs qui ont illustré l'école allemande après Händel, J.-S. Bach, Haydn, Mozart et Beethoven. — Weber, Meyerbeer, Hummel et Mendelssohn. Quelques détails concernant ces derniers maîtres et leurs principaux ouvrages. — Réforme de la musique des églises luthériennes en Prusse, par Mendelssohn. 171

Cérémonies religieuses et grandes fêtes musicales célébrées en Allemagne, en commémoration du millième anniversaire du Traité de Verdun. — Noms de quelques autres compositeurs qui honorent également l'école allemande. Richard Wagner et son système musical. Ses défenseurs. — Principaux organistes allemands depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'à ce jour. Jean-Sébastien Bach. Son école, ses œuvres et ses successeurs. Organistes du XVIIe siècle qui ont précédés J.-S. Bach, ou lui ont servi de modèle. Monographies sur la vie et les œuvres de Bach. 172

Beethoven et ses trois styles. 176

PAGES.

II. Célèbres organistes allemands depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'à ce jour. Jean-Sébastien Bach. Son école, ses œuvres et ses successeurs. — Organistes renommés du XVIIe siècle qui ont précédé J.-S. Bach et lui ont servi de modèles. Monographies concernant la vie et les ouvrages de J.-S. Bach. 184

Ch. XXIII. Angleterre. — Compositeurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et de nos jours. — Musique particulière de la reine Elisabeth. — État actuel de la musique en Angleterre. Les plus célèbres institutions musicales de ce pays. — Grandes réunions musicales d'artistes et amateurs, connues sous le nom de *festivals*, et dont l'origine appartient à l'Angleterre. — Les premières grandes fêtes musicales en Allemagne, en France (festivals de Lille), en Belgique et en Hollande. — Collections d'ancienne musique d'église et de chants populaires : Bretons, Anglo-Saxons, Anglais et Écossais. 187

Ch. XXIV. I. Espagne. — Compositeurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et de nos jours. — Musique religieuse. — Organistes. — Plain-chant. — Chant national. — Airs de danse. — Théâtre national. 192

II. Portugal. — État de la musique en ce pays. — Chants populaires. — Bibliothèque musicale de Lisbonne. Compositeurs portugais d'autrefois. 197

Ch. XXV. I. Russie. — Instinct musical des Russes. — La chapelle du prince Galitzin. — Chœur de la chapelle impériale. — Compositeurs russes. — Les meilleurs orchestres de la Russie. — Conservatoire de musique fondé par la Société Musicale Russe à St-Pétersbourg. — Anciens instruments nationaux des Russes. — Orchestre composé de cors de chasse russes 200

Anciens instruments nationaux des Russes. — Orchestre composé de cors de chasse russes 203

II. Pologne. — Danses et chants populaires. — Musique religieuse. — Compositeurs polonais, artistes et amateurs. — L'Opéra national. — Conservatoire de Varsovie. 204

Ch. XXVI. — Notices sur un grand nombre d'écrivains didactiques et théoriciens de l'art musical dans l'Inde, la Chine, la Grèce, l'Italie, la France, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre, l'Écosse, l'Espagne, le Portugal, la Suisse, la Russie et la Pologne 207

Chine. 208

Grèce. 209

Italie 212

France. 226

PAGES.
Allemagne 249
Belgique 273
Hollande 287
Angleterre. 290
Écosse. — Espagne 294
Portugal 298
Suisse. 299
Russie. 301
Pologne 302
Errata. 303

3 1197 00303 3096